

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Teufel als Verführer – zum Guten?

Eine filmanalytische Untersuchung der Teufelsfigur
und ihrer Beziehung zur verführten Person auf der
Suche nach positiven Aspekten anhand
ausgewählter Beispiele aus dem Genre Teufelsfilm

Verfasserin

Christina Stampf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A 301 317

Studienrichtung lt. Studienblatt

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer

Univ.-Prof. Dr. Jürgen Grimm

Zusicherung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen und dergleichen sowie für Quellen aus dem Internet.

Wien, im März 2009

Danksagung

Danken möchte ich denen, die mir alles bedeuten, weil sie jener Teil der Welt sind, der mich so kennt, liebt und akzeptiert wie ich bin – nicht nur für konkrete Unterstützung finanzieller, emotionaler und formaler Art bei Formatierung, Grafiken und Korrekturlesen, sondern weil sie mir „alles“ bedeuten und ich ihr Produkt bin – meiner Familie und den Freunden, die dazugehören.

Mit Respekt an eine Schattenseite, die mich entwickeln ließ.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Einleitung.....	3
ZUM THEORETISCHEN HINTERGRUND.....	8
1 Der traditionelle Teufel - Entstehung und Funktion	8
1.1 Zu den Ursprüngen des Teufels.....	9
1.2 Die Rolle „Satans“ in der Bibel	11
1.3 Der Teufel als Schreckensgestalt des Mittelalters.....	14
1.4 Das Teufelsbild im Volksglauben	19
1.4.1 Zum Pakt	20
1.5 Der Wandel des Teufelsbildes in der Neuzeit	22
1.6 Ikonografie des Teufels	23
1.6.1 Begriffsdefinition	23
1.6.2 Zur Ikonografie des Teufels in der christlichen Kunst.....	25
1.7 Zwei Typen: der Teufel als Widersacher und Diener Gottes	29
1.8 Zum Teufel als Verführer und Versucher	31
2 Alternative Konzepte rund um die Teufelsfigur.....	33
2.1 Der Teufel als Mittel zur Bewusstseinerweiterung.....	35
2.2 Zum Fall	36
2.3 Zur Vertreibung aus dem Paradies	39
2.4 Der Teufel in der Tiefenpsychologie	40
2.5 Der Teufel in der Literatur von Goethe und Milton	42
2.6 Zum Freien Willen unter der Allmacht Gottes	45
2.7 Zum Teufel und der Sexualität.....	47
3 Zum Teufel im Film.....	49
3.1 Die Figur des Teufels in der Filmgeschichte	49
3.1.1 Die Funktionen des Filmteufels.....	52
3.2 Genretheorie und Genreanalyse nach Hickethier	53
3.2.1 Definition Genre.....	53
3.2.2 Genres als Prozesse.....	55
3.2.3 Zur Stereotypie von Figuren und Handlung.....	58
3.2.4 Zum mythologischen Gehalt von Genres	60
3.2.5 Definition des Genres „Teufelsfilm“	63
4 Zur Filmdramaturgie	67
4.1 Zur Drehbuchanleitung nach Peter Hant.....	68
4.2 Zum mythologischen Ansatz des Drehbuchaufbaus	73
4.2.1 Der Held	74
4.2.2 Der Schatten.....	76
4.2.3 Weitere Archetypen	76
4.2.4 Aufbau Drehbuch - Aufbau Mythos	78
4.3 Glossar filmdramaturgischer Begriffe.....	80
4.3.1 Protagonist und Antagonist.....	80
4.3.2 Katharsis.....	81
4.3.3 Nebenfigur(en).....	82
4.3.4 Plot Beginn	83
4.3.5 Wendepunkte (Plot Points)	83
4.3.6 Konflikt.....	84

4.3.7 Krise	84
4.3.8 Höhepunkt	85
4.3.9 Lifeline	85
4.3.10 Kiss Off	85
4.3.11 MacGuffin	85
4.3.12 Bookend.....	86
ZUM METHODISCHEN VORGEHEN	87
5 Die Filmanalyse nach Korte	88
5.1 Die Transkription	91
5.1.1 Sequenzprotokoll	92
5.1.2 Instrumente der Visualisierung – Die Zeitachse	92
5.2 Die Dimensionen der Filmanalyse	94
6 Die Modelling–Boxen	95
7 Forschungsfragen und Hypothesen.....	96
8 Zur Filmauswahl.....	98
EMPIRISCHER TEIL – DIE FILMANALYSE.....	99
9 Filmanalyse von „Im Auftrag des Teufels“	99
9.1 Inhaltsangabe.....	99
9.2 Sequenzprotokoll.....	104
9.3 Darlegung der narrativen Struktur mit Hilfe der Zeitachse.....	107
9.4 Modelling	110
9.4.1 Der Teufel (John Milton)	110
9.4.2 Verführte Person (Kevin Lomax)	111
9.5 Beantwortung der Forschungsfragen.....	112
9.6 Interpretation: Der Teufel als Mittel der Läuterung und Träger von Moral/Unmoral.....	123
10 Filmanalyse von „Teuflisch“	125
10.1 Inhaltsangabe.....	125
10.2 Sequenzprotokoll.....	128
10.3 Darlegung der narrativen Struktur mit Hilfe der Zeitachse.....	130
10.4 Modelling	131
10.4.1 Der Teufel (Die Teufelin)	132
10.4.2 Verführte Person (Elliot Richards)	132
10.5 Beantwortung der Forschungsfragen.....	133
10.6 Interpretation: Der Teufel als Mittel der Läuterung und Träger von Moral/Unmoral.....	142
11 Vergleich und Resümee.....	145
LITERATURANGABEN	151
ANHANG.....	157

Vorwort und Einleitung

„Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen.“ (Vater Unser)

Oder

Erlöse uns von dem Bösen, *indem* du uns in Versuchung führst?

Warum der Teufel für mich zu einem derartigem Faszinosum geworden ist, lässt sich schwer erklären, doch kann ich es zurückführen auf meine untrügliche Intuition, dass das Gute allein nicht alles sein kann. Die Schattenseiten, wenn man sie tiefenpsychologisch benennen will, sind Teil eines Ganzen, eines Kreislaufs und Musters – dessen bin ich mir so sicher, dass ich dazu keine wissenschaftliche Bestätigung brauche.

Das „Teufelsthema“ war sehr lange Zeit Teil meines Lebens und meiner Gedanken und einer beständigen Transformation unterworfen. Mit Sicherheit ist die philosophische Grundidee der Definition, Ergründung und Sinnhaftigkeit des Bösen über meinen Horizont hinausgegangen, doch habe ich sie im besten Gewissen meines jetzigen Standes an Wissen und Erkenntnis geschrieben.

Als spirituell interessierten Menschen verfolge ich mit Interesse die Auflösungserscheinungen unserer Zeit in Sachen Religion. Ich betrachte einerseits Fanatismus, Atheismus, „Schmelztiegelreligionen“ und die zahlreichen religiösen Konflikte angefangen von übertriebener Prüderie und Frömmerei über die Ablehnung von jeglicher Religiösität der Jugend bis hin zu religiös motivierten Verbrechen als Folgeerscheinung einer repressiven Religionspolitik. Andererseits, aber auch meinem positiven Naturell entsprechend als numinose Neuorientierung des Menschen im Bereich des Glaubens. Die Suche des Menschen ist eine vielfältige und ich bin mir sicher, dass auch im Chaos der Globalisierungs-, Konsums- und Wirtschaftsgesellschaft eine Rückkehr des Menschen zu seinem innersten Selbst, möglich ist.

Der Teufel als Faszinosum einer Menschheit unabhängig von Kultur, Herkunft, Bildung oder Alter, liegt begründet in einer Wandelbarkeit und Unerklärbarkeit, einer immensen Bandbreite an Bedeutungszuweisungen bedingt durch seine vage, unbegreifliche Konsistenz. Der Teufel präsentiert sich als gesichts- und gestaltlose Figur der tausend Masken, die ihm anhand unterschiedlichster Kriterien aufgesetzt werden: Zeit, Gesellschaft, politischer Hintergrund, Moral und tabuisierte Themen.

Forscht man dem Teufel und seinen Abkömmlingen hinterher, stößt man auf zwei grundlegende Polaritäten: dem Teufel als Horn-Schwanz-Teufel und einem differenzierterem, subtileren und ganzheitlicheren Bild, dem in dieser Arbeit nachgeforscht werden soll. Dieser Teufel nämlich integriert auch positive Aspekte des Bösen wie als Mittel zur Bewusstseinsbildung oder einer harmonieerzeugenden Notwendigkeit gegen Einseitigkeit und Stillstand des Universums. Oder als „Schatten“, der integriert werden muss, zur Ganzwerdung des Menschen.

Existiert das objektive Böse überhaupt? Das Böse als Frage des Standpunktes aus betrachtet, ist wandelbar von Mensch zu Mensch, von Ort zu Ort, von Kultur zu Kultur. Wenn als böse definiert wird, was einem schadet – ist dies dann auch böse, wenn es dem Anderen nützt? Das Böse müsste demnach rein subjektiv sein. Zu einfach und der Komplexität des Bösen nicht gerecht werdend wäre es, das Böse als rein gegensätzliche, verneinende Kraft zu bezeichnen. – als Gegensatz welchen Standpunktes?

Das personifizierte Böse, der Teufel ist aus dem psychologischen Grundbedürfnis entstanden, das Unerklärbare verständlich zu machen. Der Mensch in den unterschiedlichsten Kulturkreisen sucht nach einer Erklärung und Sinnbild für das oft undefinierbare Böse um seine Ängste greifbar zu machen. Die Grundzüge der Teufelsbilder mögen sich überlappen, dennoch ist er immer als ein Produkt seiner Umgebung erkennbar. Fürchtet ein Volk den Blitz, so ist der Teufel ein Gott des Blitzes; fürchtet eine Kultur das Wasser als Bedrohung seiner Existenz, so gibt es den Wasserteufel. Der Teufel wurde seit

jeher seiner Kultur und Zeit angepasst. Diese enorme Wandlungsfähigkeit des Teufels ist faszinierend.

„Wer nach dem Ursprung des Bösen fragt, der fragt nach dem Ursprung der „Welt“.“¹

Die Frage nach dem Ursprung und Zweck des Bösen, dem Leid in der Welt gehört zu den unergründlichen, ältesten Fragen der Menschheitsgeschichte. Diese Suche nach Erklärungen dieser Unglücksfälle, Ängste und Schwächen kulminieren in der Vorstellung des Urbösen, des Teufels.

Abseits vom hässlichen Schreckensteufel, der im Metier der Horrorfilme sein Unwesen treibt, weisen die untersuchten Filmteufeln komplexere psychische und physische Gestalt auf. In dieser Untersuchung soll nach einer positiven Wirkungsweise des Teufels auf Basis freigeistiger Teufelsinterpretationen philosophischer, psychologischer, filmdramaturgischer und mythologischer Natur auf den großen Nutzen einer Teufelsfigur geforscht werden. Denn bis heute dauern Diskussionen um die wahre Gestalt und Funktion des Teufels an – nicht nur von theologischer Seite, auch Filmemacher greifen immer und immer wieder auf die nützliche Figur des Teufels zurück und definieren ihr Bild des Teufels. Als Resonanz kulturhistorischer Strömungen präsentiert sich der Teufel in den vorliegenden Filmen mal als charismatischer Geschäftsmann, mal als attraktive Sexbombe – und es geht um die Verführung, zum Sexuellen und zum moralisch Verwerflichen.

Im ersten Teil der Untersuchung soll das Bild des Teufels mit Hinblick auf dessen Verführerrolle und Dienerrolle Gottes beleuchtet werden.

In der christlichen Religion wurde der Teufel weniger durch sein eigenes, als durch das Wirken der Kirchenväter in seinen Stand erhoben. Seinem Ursprung nach, in den dürftigen Hinweisen der Bibel, war der Teufel Diener, Bote Gottes, ihm direkt unterstellt und unter seiner Vollmacht handelnd. Erst im Mittelalter schwang er sich aufgrund kulturhistorischer und machtpolitischer

¹ Häberlin, 1960, S. 55

Gegebenheiten auf zum großen Widersacher Gottes und der Menschen - nun musste man ihn ernst nehmen. Weg vom monistischen Weltbild, in dem Gott auch Züge eines strafenden, zornigen Gottes in sich trug, konnte nun im dichotomisierten Weltbild von Gut und Böse alles Schlechte auf den Teufel übertragen werden.

Im zweiten Kapitel *Alternative Konzepte rund um die Teufelsfigur* sollen Theorien und Interpretationen vorgestellt werden, die dieser christlich-mittelalterlichen Darstellung des Teufels entgegengesetzt und ein versöhnlicheres Bild des personifizierten Bösen zeigen.

Im Tarot steht die Teufelskarte für *„die Eroberung des Unbekannten durch Bewusstseinerweiterung und Überwinden der eigenen Grenzen, die Manifestation der Schöpferkraft, Suche nach neuen Erkenntnissen, vor allem in psychologischer Hinsicht, in der verborgenen Welt des Innenlebens.“*²

Und weiters für:

*„Vitalität, Ausstrahlung, die Fähigkeit, anderen eigene Erkenntnisse zu vermitteln, und den Wunsch, den eigenen Horizont zu erweitern.“*³

Erst wenn diese Qualitäten übertrieben werden, schlagen sie ins Gegenteil um, das Chaos, Zügellosigkeit, Gier, Regelüberschreitung, Auflehnung gegen die Regeln und Abdriften in exzessive Erregungszustände darstellt.⁴

Der dritte Abschnitt bezieht sich auf die Teufelfigur im Film und schneidet kurz die Filmgeschichte und den genretheoretischen Hintergrund des „Teufelsfilm“. Hier und im vierten Teil der filmwissenschaftlichen Theorie nach der Filmdramaturgie Peter Hants werden Referenzen zum mythologischen Gehalt narrativer Strukturen und Figurenkonzeptionen angeführt.

² Monica Canducci In Giovetti, Der gefallene Engel, S. 129f.

³ ebd., S. 130

⁴ vgl. ebd.

Als Untersuchungsmethoden wurden Instrumente der „Systematischen Filmanalyse“ nach Helmut Korte wie das Sequenzprotokoll und die Zeitachse herangezogen sowie anhand der Modelling-Boxen nach Brigitte Haselauer die Hauptfiguren isoliert.

Die Untersuchung und Argumentation vollzieht sich in drei Blöcken an forschungsleitenden Fragestellungen: Analyse der beiden Hauptfiguren, Analyse der Dramaturgie und anschließender Interpretation auf Basis der Läuterungshypothese.

Der Urböse im Film erscheint heute mehrdimensional und faszinierend. „Cool“ ist er geworden, aber funktioniert nach wie vor als Spiegel.

In diesem Sinne:

„Sag mir, wie du dir den Teufel vorstellst und ich sage dir, wer du bist.“⁵ (Paul Carus, 1852 - 1919)

⁵ Carus, 2004, S. 303

ZUM THEORETISCHEN HINTERGRUND

Im theoretisch fundierenden Teil soll ein Umriss über die Entstehung der Teufelsvorstellung im christlich (-jüdischen) Glauben und dessen Phänomenologie gegeben werden. Dies entspricht dem Teufelsbild wie es heute in der Mehrheitsbevölkerung des Westens anzutreffen ist.

Die Kehrseite dieser Anschauungen wird im Kapitel der alternativen Teufelskonzepte beleuchtet, wozu freigeistige Anschauungen mit ihren fernöstlichen Wurzeln sowie psychologische und literarische Deutungen zählen.

Als zweiter theoretischer Komplex wird der Teufel im Film umrissen als eine Rolle mit zahlreichen Funktionen und Erscheinungsformen. Dazu gehört auch eine Einordnung in das Genre „Teufelsfilm“ und dazugehöriger theoretischer Diskussion der Figurendarstellung bis hin zu Bereichen der Stereotypie und Archetypenlehre. Diesem Bereich schließt sich die filmdramaturgische Strukturierung nach Peter Hant an, die wiederum an mythologisch-narrative Muster grenzt.

Manche Kapitel überschneiden sich inhaltlich, da sich die Einteilung und Ordnung in einzelne Abschnitte durch die immense Interdisziplinarität als problematisch erwiesen hat. Eine bessere Übersicht soll durch zahlreiche Querverweise gegeben werden.

1 Der traditionelle Teufel - Entstehung und Funktion

Der äußerst umfassenden und interdisziplinären Frage nach Wesen, Entstehung und Funktion des Bösen in Gestalt des Teufels (aus dem griechischen für diábolos: Verleumder, [auch] Durcheinanderwerfer, Verwirrer; lateinisch diabolus) kann im Rahmen dieser Arbeit nur beschränkt auf die zu verwendenden Aspekte nachgegangen werden. Das Kapitel der „Geschichte des Teufels“ kann somit selbstverständlich nur als Auszug verstanden werden, der seine Schwerpunkte auf die großen Eckdaten des Teufels unter dem Fokus

des Teufel in seiner Verführergestalt sowie dessen Funktion als Gegenpart oder Werkzeug Gottes legt.

Diese Arbeit orientiert sich an der jüdisch–christlichen Glaubenslehre, Referenzen an andere religiöse und kulturelle Glaubensanschauungen werden explizit gekennzeichnet.

1.1 Zu den Ursprüngen des Teufels

Dämonen und Geister, die dem Menschen Schaden zufügen und somit zur Quelle aller negativen Ereignissen werden, existieren in allen indigenen Religionen sowie Glaubensvorstellungen der Vorzeit.⁶ Roskoff konstatiert, dass es *„keinen noch so rohen Volksstamm gibt, bei dem nicht Spuren von religiösen Vorstellungen anzutreffen wären.“*⁷ Als religiösen Antrieb könnte man diese Neigung des Menschen klassifizieren, als Erklärungsbedarf oder Bedürfnis nach einer klaren Ordnung oder – pessimistischer - als Form der Abgabe von Verantwortung in einem angestrebten Abhängigkeitsgefühl von einem höheren Wesen.

Es würde hier zu weit gehen auf unterschiedlichste, archaische Kulturen und ihre Vorstellungen von der bösen Kraft, die dem guten Prinzip gegenübergestellt ist, einzugehen. Erwähnt soll werden, dass sich in diesen Konzeptionen zahlreiche Parallelen in den unterschiedlichsten Religionsformen und geographischen Gebieten finden lassen, die man als Fundament und Ursprung der christlichen Religion belegen kann. Eine Gemeinsamkeit der Konzeption des Bösen ist diese, dass das Urböse jeweils das verkörpert, was den Menschen abhängig von Gesellschaft und geographischen Begebenheiten (z.B. Klima) am meisten zusetzt und wovon seine Existenz und sein Schicksal abhängen. Denn: *„Wie das Herz, so der Gott.“*⁸ – bzw. der Teufel. Fürchtet ein Volk den Regen aufgrund von Überschwemmungen so ist der „Teufel“ ein Gott

⁶ vgl. Giovetti, 2003, S. 13f.

⁷ Roskoff, 1987, S. 11

⁸ ebd., S. 12

des Wassers, wird ein Volk durch Hitze geschädigt, so ist der „Teufel“ ein Sonnengott, usw.⁹

Gustav Roskoff konstituiert in seiner *kulturhistorischen Satanologie von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert* die Not als „Mutter der Religiösität“¹⁰. In Augenblicken der Bedrängnis hätte der religiös geprägte Mensch das Bedürfnis sich einem Gott zuzuwenden.¹¹

Und demzufolge auch einen Teufel, der seine Ängste verkörpert, zu fürchten.

Das sich formende Bild des Bösen lässt Rückschlüsse auf Vorstellungswelt und Moral,- und Ethikverständnis eines Volkes zu, da sich das Böse immer über eine Form der Wertung definiert (wobei eine Gegenüberstellung zum Gegenteil, dem „Guten“ zugefügt oder zumindest mitgedacht wird) und ist somit eine Frage des Ethos. So finden sich beispielsweise oft tabuisierte Themen einer Gesellschaft in der Teufelsfigur wieder.

Die Ursprünge der christlichen Teufels-, Dämonen- und Höllenvorstellungen liegen in den unterschiedlichsten Kulturströmungen; angefangen von semitischen Einflüssen bis hin zu den Glaubensvorstellungen der Griechen und Römer, bei denen allerdings kein dichotomer Gegengott in Form eines „Teufels“ existierte. Vereinzelte Verwandte oder Vorfahren finden sich in den antiken Kulturen des Vorderen Orients, des Judentums und Islams,¹² weiters werden als Vorläufer oft der gehörnte Waldgott, Satyrn oder der halbanimalische Hirtengott Pan genannt.

Die dualistische Sichtweise des Kosmos, die in der jüdisch-christlichen Lehre in Gott und Teufel ihre entgegengesetzten Pole findet, entwickelte sich bereits in archaischen Kulturen. Laut Alfonso di Nola förderten dualistische Glaubensvorstellungen aus dem Iran eine Aufgliederung der Kräfte in zwei konträre Pole.¹³ Anthropologen und Ethnologen vertreten allerdings den Standpunkt, dass vor dieser Dichotomisierung die alten Kulturen keine derartige

⁹ vgl. auch Di Nola, 1993, S. 19

¹⁰ Roskoff, 1987, S. 13

¹¹ vgl. ebd.

¹² vgl. Stanford, 2000, S. 20

¹³ vgl. Di Nola, 1993, 59-

Trennung guter und böser Kräfte lebten: Geister verkörperten beide Gegensätze – abseits von Bewertung.¹⁴

Erst mit dem christlichen Zeitalter wurde das Bild eines Gottes (der wie beispielsweise der indische Gott Krishna Schöpfung und Zerstörung gleichermaßen in sich trägt) in zwei polare Kräfte aufgeteilt. Der Teufel wird zum großen Widersacher Gottes stilisiert, damit dieser – nun von aller Verantwortung und allen Merkmalen des Bösen befreit - als großzügiger, gütiger und allmächtiger Gott wirken kann.

1.2 Die Rolle „Satans“ in der Bibel

Die monistische Glaubenslehre aus dem Alten Testament wird erst im Neuen Testament aufgebrochen hin zu einem vollkommenen Gott, der nicht wie zuvor auch despotische und strafende Züge trägt. Die Figur des Satanas übernimmt nun die Erklärungsrolle für das Übel in der Welt, allerdings in begrenzterer Form als man annehmen möchte.

So heißt es noch im Alten Testament:

„Ich bin der Herr und sonst niemand, sprach Jahwe bei Jesaja, Ich erschaffe das Licht und mache das Dunkel, ich bewirke das Heil und mache das Unheil.“¹⁵

Zum Teil äußerst grausame Strafen werden noch von Jahwe gerechtfertigt und ausgeführt.

In den biblischen Texten können Erscheinungsformen des Bösen in zwei grobe Formen unterteilt werden: Böses als Tun oder Verhalten¹⁶ und Böses als Widerfahrnis, traditionell als Übel oder Unheil bezeichnet. In letzterem Sinn antwortet Hiob auf einen Einwand seiner Frau: *„Wie eine der Törrinnen, so*

¹⁴ vgl. dazu u.a. Goodman, 1997, S. 16

¹⁵ Stanford, 2000, S. 58

¹⁶ Diese sind in einer „fast erdrückenden Überzahl der Stellen“ vorhanden, vgl. Brandenburger, 1986, S. 13ff.

*redest auch du. Das Gute nehmen wir an von Gott, und das Böse sollten wir nicht annehmen?*¹⁷

Die erste Manifestation des Bösen in der Bibel erfolgt in der Gestalt der Schlange (siehe auch Kapitel 2.3.2 *Zur Vertreibung aus dem Paradies*). Im Alten Testament noch eher vage, wird im Neuen Testament die Schlange aus dem Paradies Gottes eindeutig dem *Satanas*¹⁸ zugeordnet. In Folge dessen werden dem christlichen Teufel zwei grundlegende Merkmale zugesprochen, die ihm in weiterer Folge anhaften: die Züge des Sexuellen und der Hochmut. Des weiteren ist seine Verkleidung als Schlange das erste biblische Beispiel seiner Wandlungsfähigkeit und seines weiteren Auftretens in verkleideter Form.

Erst im Neuen Testament kann man Ansätze erkennen oder Absichten interpretieren, den Teufel als eine charakteristische Gestalt, als eine Persönlichkeit zu erkennen.¹⁹

Dennoch bleibt die Teufelsdarstellung unpräzise und unvollständig sowie auf einige wenige Textstellen beschränkt: Jesus spricht seltener über den Teufel als über seine Zeitgenossen, nach Paul Carus fungiert die Person des Satans als Stoff für Jesu` Gleichnisse im Sinne eines Bildes für Verderbtes und moralisch Schlechtes.²⁰ Die Konzeption des Teufels entsprach einem Diener oder Werkzeug Gottes, der in seinem Einfluss und Machtbereich weit hinter Gott zurückblieb und ausführende, instrumentalisierte Funktion erfüllte.

Das Buch Hiob gilt als zentraler Beleg für Erscheinung und Funktion des Teufels, findet er doch hier seine erste ernstzunehmende Erwähnung als eigenständige Person. Als Teil von Gottes Hofstaat steht er in seinen Diensten und erhält im Hiobsbuch (Buch Ijob) die göttliche Vollmacht Böses zuzufügen.²¹

¹⁷ Zitat aus dem Hiobsbuch, (2,10) in Brandenburger, 1986, S. 11

¹⁸ Kurz zur Namensbestimmung des Bösen: Die in der Bibel gebräuchliche Bezeichnung *Satanas* kommt aus dem hebräischen und bedeutet Feind, Widersacher, Ankläger oder auch Widriges. Ebenfalls hier gebräuchlich: das griechische *diabolos*, der Verleumder. *Lucifer*, der Lichtbringer, geht zurück auf das Lichtgestirn *Morgenstern*. *Beelzebub* oder *Belial* beinhaltet den Wortstamm des Fürst Baal, einem christlichen Dämon, wird in den Evangelien von den Pharisäern benutzt. Dazu mehr in Di Nola, 1993, S. 199f. u.v.m.

¹⁹ vgl. Di Nola, 1993, S. 177ff.

²⁰ vgl. Carus, 2004, S. 107

²¹ vgl. Brandenburger, 1986, S. 82

Kurz zusammengefasst handelt die berühmte Geschichte von Hiob (auch Ijob) von einem frommen Mann, dem das Schicksal außerordentlich gut gesinnt ist. Satan sieht dies und behauptet Hiob sei nur so gottesfürchtig, weil Gott ihn so reich beschenkt habe. Er schlägt vor Hiobs Treue zu prüfen und mit Gottes Vollmacht stürzt er Hiob ins Unglück. Hiob hält allerdings auch im größten Elend an seinem Glauben zu Gott fest und verkörpert somit beispielhaft die ewige Frage der Menschheit nach der Sinnhaftigkeit von Unglück und Leid im Angesicht eines allmächtigen Gottes.

Der faszinierende Streitpunkt der Hiobsgeschichte ist jener, dass Gott zulässt, dass Hiob Leid geschieht, er lässt Satan offensichtlich gewähren und gibt ihm Vollmacht über diesen Menschen und als Sinnbild über die gesamte Menschheit. Das Böse kommt auf die Veranlassung Gottes – ein unvereinbarer Gedanke mit dem Bild des gütigen Gottes, der letztlich zur Abspaltung dieses Teils von Gott in die Satansfigur führte. Vorerst aber fungiert Satan wie in der Hiobsgeschichte impliziert wird als Teil von Gottes Weltenplan und findet als eigenständige, denkende Persönlichkeit seine Berechtigung.

Giovanni Papini, christlicher Theologe und Teufelskenner, schließt aus der Hiobsgeschichte, dass *„die Beziehungen zwischen dem Schöpfer und dem Versucher nicht so spannungsvoll sind, wie eine zu simple Auffassung nur allzu gern glauben macht.“*²²

Eine einheitliche Teufelslehre ist im Neuen Testament jedoch nicht ersichtlich, erst theologische Diskussionen der Kirchengelehrten formten die Rolle eines präsenten Widersachers Jesu und Gottes. Soziale, politische und religiöse Umwälzungen in den ersten Jahrhunderten nach Christus, die eine leidvolle Zeit für das Judentum brachten, spielten dabei eine entscheidende Rolle. Eine wiedererkennbare Gestalt, ihre Funktion in der christlichen Alltagswelt und die Beziehung des Teufels zu Gott wurden somit erst im Laufe theologischer Diskurse und kulturhistorischer Notwendigkeiten exakt festgelegt.²³ So wurde Schritt für Schritt die „böse“ Seite Gottes – zuerst als Diener im Hofstaat, der

²² aus Giovetti, S. 64

²³ vgl. Stanford, 2000, S. 28f.

die „Drecksarbeit“ erledigt – letztendlich zu einer eigenständigen Figur mit eigenem Handlungsraum geformt.

1.3 Der Teufel als Schreckensgestalt des Mittelalters

Die Teufelsvorstellung, deren Merkmale bis heute als Basis eines Teufelsbildes der Mehrheitsbevölkerung im westlichen Raum gilt, begründet sich auf dem Mittelalter und deren exegetischen Auslegungen. Dies war die Blütezeit seiner Präsenz oder vielmehr sein Erschaffungsmoment, erfüllte er doch bis dahin eine weit untergeordnete und konträr konzipierte Rolle.

Der Aufstieg des Teufels zur Schreckensfigur und zum Druckmoment einer ganzen Gesellschaft wurde durch kirchenpolitische Maßnahmen vorangetrieben. Ab dem 10. Jahrhundert wurde der Dualismus zur festen Grundlage und Basis der christlichen Lehre – Grundprinzipien, an denen bis heute festgehalten wird. Die Existenz des Teufels wird von der kirchlichen Instanz wenn schon nicht aktiv propagiert, so doch nicht angezweifelt oder verleugnet.

In der Generalaudienz 1972 sprach Papst Paul VI. folgendermaßen über den Teufel:

„... er [der Teufel] ist der heimtückische Versucher... Von dem Moment an in dem Adam ihm zum Opfer fiel, gewann der Teufel eine gewisse Macht über den Menschen, von der nur Christus, der Erlöser, uns erretten kann ... [Der Teufel] ist der erbittertste Feind des Menschen, der Versucher schlechthin ... er ist der verborgene Widersacher ... seine raffinierten Einflüsterungen sind es, die das moralische Gleichgewicht des Menschen gefährden“²⁴

²⁴ Giovetti, 2003, S. 24

Folgendes Zitat soll das Vorangegangene kommentieren:

„Die Teufelsfratze gehört als wesentlicher Bestandteil mit zur christlichen Theologie. Solange man an die Macht des Teufels glaubte, war das Christentum ein Zweigottsystem. Die Leugnung des Teufels, der Adiabolismus, war eine Vorstufe zum Atheismus.“²⁵ (Fritz Mauthner)

In der Zeit der Kirchengerichte und Inquisitionen wurden massenhaft Werke veröffentlicht, die den Dämonenglauben und die Wirkungsweise des Teufels erläutern sollten, wie z.B. der berühmt-berüchtigte *Hexenhammer* aus dem Jahre 1486. Das Teufelsbild, das sich daraus formte, ist ein Konglomerat an Teufelsvorstellungen aus archaischen Strömungen verschiedenster Kulturen (beispielsweise des iranischen Glaubens), Auslegungen der ersten Jahrhunderte nach Christus und volkstümlichen Überlieferungen, wozu nun „neue Erkenntnisse“ aus Verhören durch die Inquisition, geboren aus einer wahren Teufelshysterie, hinzukamen.

Die Fähigkeiten des mittelalterlichen Teufels reichen im übernatürlichen Bereich vom Wetterzauber bis zur tierischen Verwandlung, seine Begleiterin ist die Hexe. Sein Aussehen ist abstoßend, hässlich, animalisch (mehr dazu im Kapitel *Zur Ikonografie des Teufels in der christlichen Kunst*).

Das Weltbild des Mittelalters war ein pessimistisches. Als Gegenwelt vom qualvollen Diesseits, regiert vom Teufel und der Sünde, die es zu bekämpfen galt, wartete erst im Jenseits die Erlösung. So manifestiert sich der Dualismus in zwei Welten: das Diesseits als Reich Satans und das Jenseits als Reich Gottes.

Der Teufel übernimmt im Diesseits die Rolle des Versuchers der Menschheit, der den Sünder in der jenseitigen Hölle erwartet.

²⁵ Fritz Mauthner zitiert In: Maslowski, 1978, S. 19

*„... und dann kommt wiederum zusammen, auf daß euch der Satan nicht versuche, weil ihr euch nicht enthalten könnt“
(I.Kor.7,5)²⁶*

Seit dem Mittelalter und dessen Machtmissbrauch im Namen des Satans, z.B. in der Stigmatisierung von Frauen als Hexen, wurden ethnische Randgruppen wie Juden und Roma/Sinti in Zusammenhang mit dem Teufel diffamiert. Ihnen wurde Abstammung und/oder Zusammenarbeit mit dem Teufel vorgeworfen. Der Dynamik des Vorurteils folgend werden Menschen als „andersgeartet“ abqualifiziert und als zerstörender Einfluss der Verfolgung preisgegeben. Kulturwissenschaftlich gesehen übernimmt der Teufel *„[...] die Funktion eines Sicherheitsventils in Form eines Fantasiegebildes, das die Macht garantiert.“²⁷*

Bis heute wird der Name des Teufels benutzt um Randgruppen und Außenseiter oder politische Feinde als „böse“ zu kennzeichnen.

Dazu Alfonso Di Nola in *„Der Teufel. Wesen. Wirkung. Geschichte“*, 1993:

„Die Rückkehr zum Teufel bewirkt eine Art Trägheit und Betäubung des Bewusstseins, die dazu beiträgt, dass die realen Gründe für Verfolgung, Gewalttätigkeit und Gemetzel auf die Ebene der Fantasie abgeschoben werden. Die autoritär vermittelte Teufelsideologie besänftigt und beruhigt uns, da sie unserem Gewissen einen anderen, nun plötzlich wiederentdeckten Ursprung des Bösen vorgaukelt und uns des Schuld– wie des Verantwortungsbewusstseins enthebt, die stets der Ausgangspunkt menschlichen Handelns sein müssten.“²⁸

²⁶ (I.Kor.7,5) zitiert in Di Nola, 1993, S. 207

²⁷ Di Nola, 1993, S. 278

²⁸ ebd., S. 433

Da folgende Themenfelder sich für den Rahmen dieser Untersuchung als teils irrelevant und zu umfangreich erwiesen haben, sollen sie an dieser Stelle um die Vollständigkeit eines Erscheinungsbildes des Teufels im Mittelalter gewährleisten zu können, erwähnt werden:

Dämonenglaube / Teufelshierarchie

In der Dämonologie des 15. bis 17. Jahrhunderts gab es nicht mehr den *einen* Urbösen, sondern eine Vielzahl an Teufeln und Dämonen, die in Analogie zu den weltlichen Rängen einer auf Adelsstrukturen gegliederten Hierarchie folgten und unterschiedliche Zuständigkeitsbereiche besaßen.

Besessenheit / Exorzismus

Typisches Erscheinungsmoment des „Satans“ im Mittelalter war das Phänomen der Besitznahme des Menschen durch den Teufel, das sich in psychischen und physischen Krankheiten sowie hysterischen Anfällen äußern konnte.

Hexenglaube

Ein weiterer Bereich, der in dieser Arbeit nur am Rande erwähnt wird, ist der des umfassenden Hexenglaubens. Die Hexe des Mittelalters stellt ihren Körper und ihre Seele in den Dienst des Teufels um gegen die Gesellschaft, der sie feindlich gegenübergestellt ist, zu wirken. Somit ist sie nicht passives Objekt der Verführung Satans, sondern aktiver Protagonist im Kampf des Teufels gegen Gott. Aus freien Stücken schließt sie einen Pakt mit dem Teufel, im Bedürfnis nach zügellosem Geschlechtsverkehr. Die weibliche Hexe gilt als leichter durch den Teufel verführbar – auf geistiger wie auf sexueller Ebene.²⁹

Satanismus

Noch einige Worte zum Begriff der Satanologie: Im 19. Jahrhundert wurde der ursprünglich aus der Literatur kommende Begriff zum „*Symbol der Religion gegen die katholische Tradition im Namen der Eigenständigkeit des Menschen*“

²⁹ vgl. Di Nola, 1993, S. 283; Alfonso Di Nola thematisiert u.a. den sozialpsychologischen Nutzen des Hexenglaubens in den Kulturen. Das Phänomen des Hexenglaubens würde verstärkt in Epochen auftreten, die eine ausgeprägte Unzufriedenheit mit den Strukturen dieser Zeit aufweise, die sich auf rationaler Ebene nicht lösen lasse. Die Flucht in den Okkultismus, wie er auch in der Konsumgesellschaft häufig anzutreffen wäre, ergebe sich als gegen die Struktur gerichtete Lösungsansätze mit Hilfe von irrationalen Fiktionen. Vgl. Di Nola, 1993, S. 276-279

*und seiner kreativen Kraft, die in der mythologischen Gestalt Satans symbolisiert ist.*³⁰ Auch heute noch ist neben der Bedeutung als Überbegriff der Hexerei und seiner Ideologien, seine Bedeutung als Begriff für umstürzlerische Kräfte, die gegen etablierte Strukturen und Werte der Gesellschaft gerichtet sind, aufrecht.³¹ Weiters existieren im Satansglauben zahlreiche kriminelle und gewaltbereite Tendenzen. Um derartige Strömungen zu unterbinden erweist sich die Haltung der Kirche durch ihre Aufrechterhaltung des Teufelsglaubens als hinderlich.

Abschließend zur Skizzierung des traditionellen Teufelsbildes folgt ein willkürlich zusammengestellter Überblick von Attributen und Symbolen, die dem christlich tradierten Teufelsbild ausgehend vom Mittelalter zugeordnet werden und der Vorstellung der Mehrheitsbevölkerung des industriellen Westens entsprechen.

- Tiergliedmaßen; vor allem Horn, Schwanz, Hufe
- Schwefelgestank
- Feuer
- Schlange (auch: Symbol für Vereinigung von Anfang und Ende oder als heilende Äskulapnatter)
- Blut, Fleisch, Körperliches
- Farben: rot (in Assoziation mit dem Höllenfeuer und Blut) und schwarz (in Assoziation mit Nacht, Finsternis, Leere, Blindheit, Verzweiflung, dem Unbewussten usw.)
- Sexuelles, Triebhaftes, Körperliches, Orgien, Lust, Genüsse, Inzestuöses, Perverses, Orgien
- Krankheit, Tod
- Hexen
- hellseherische Fähigkeiten, Zauberei, Magie
- schauerhafte Orte
- Besitz von Schätzen und Reichtümern (vor allem im Volksglauben)
- übernatürliche Geschehnisse, gegen die Naturgesetze
- weitere Symboliken: Chaos, Leere, Nichts, Zerstörung, Destruktives

³⁰ ebd., S. 281

³¹ vgl. ebd., S. 281f.

1.4 Das Teufelsbild im Volksglauben

Der Volksteufel besitzt zwar zahlreiche Anleihen aus den vielfältigen theologischen Teufelsdebatten mittelalterlicher Gelehrter, tritt im Gegensatz dazu aber in sehr konkreten körperlichen Formen auf. In der Wechselbeziehung zwischen kirchlichen Theoremen und volkstümlichem Glauben ist eine klare Abgrenzung des volkstümlichen Teufels vom christlich geprägten Teufelsbild nicht möglich.

Der populäre Teufel fungiert als Projektionsfläche, auf ihn projiziert das Bauernvolk die Übel mit denen sie alltäglich konfrontiert wurden: Unwetter, Missernten, Hungersnöte, Krankheiten, usw.³² Im volkstümlichen Weltbild lauert der Teufel hinter jeder Ecke, mal als monströse Kreatur, die Übel und Verderbnis mit sich bringt, mal in menschlicher, verführerischer Gestalt oder als Narr – er spielt Streiche mit den Menschen und verwirrt sie, er kann jedoch auch mit Hilfe tradierter Riten und Tricks besiegt werden.

Seine Gestalt wird traditionell beschrieben:

„Normalerweise präsentiert er sich als ein Wesen von dunkler oder schwarzer Farbe, mit Hörnern, Schwanz, gespaltenen Füßen oder bocksbeinig, mit glühenden Augen, bepelzt oder stark behaart und begleitet von Schwefelgestank.“³³

Seine Erscheinungsformen sind vielgestaltig bis unsichtbar oder amorph, er weist physische Missbildungen auf.

Als halbtierische Gestalt findet man ihn in Gestalt der Tiere wieder (Schlange, Drache, Hund, Nachteule, Wolf u.v.m.) oder subtiler – in einem unbestimmten Angstgefühl, einer unkonkreten Wahrnehmung. In seinen unterschiedlichsten menschlichen Gestalten tritt der volkstümliche Satan auf als alter Mann oder alte Frau, Diener, Reiter, Bettler, Student oder Bauer, aber auch in ästhetischer

³² vgl. Di Nola, 1993, S. 379-383

³³ ebd., S. 284

Verführergestalt als schöne Frau, junger Mann, Ritter, Mönch, Priester, manchmal auch als Heiliger oder Christus selbst.³⁴

Als Gegenpol zum klösterlichen Schreckensbild des Teufels formte sich im volkstümlichen Glauben zusätzlich zum „dunklen Herrn“ ein Bild des schwächlichen und komödiantischen Teufels.³⁵ Eng ist darum der Volksglauben mit dem Bild des „geprellten Teufels“ verknüpft. Besonders diese sagenhaften Geschichten vom Teufel, der vom Menschen durch Geschick und List hinter Licht geführt wird nachdem er ihnen durch übersinnlichen Fähigkeiten Reichtum u.a. beschert hat, zeichnen sich durch tölpelhaft-humorvolle Darstellungen aus und wurden äußerst populär. Diese Geschichten unterminieren das Bild des Teufels als Angst- und Schreckensverbreiter und sublimieren dessen Gefährlichkeit in einer lächerlichen Figur, die durch Pffiffigkeit und Geistesgegenwart überlistet werden kann.³⁶

Paul Carus interpretiert in den Teufel der Volkssage eine revolutionäre, aufständlerische Kraft. Als Kritiker Gottes trete er auf und involviere eine Katalysatorfunktion für die Ohnmacht des Volkes als *„Symbolfigur der Unzufriedenheit mit den herrschenden Bedingungen“* und *„Sprachrohr aller, die in politischen, sozialen und kirchlichen Angelegenheiten einen Wandel herbeisehnen“*. Er repräsentiere *„Neuerungen aller Art“* als *„Schutzpatron sowohl des Reformstrebens als auch der menschlichen Weiterentwicklung“*.³⁷

1.4.1 Zum Pakt

Der aus dem Volksglauben kommende Pakt besteht in seiner am klarsten definierten Ausführung aus einem aufgesetzten Vertrag. Der Einsatz ist die Seele – ein magisches Objekt, das als Bezahlung für erbrachte Dienstleistungen des Teufels wie Reichtum, Macht, magische Kräfte, usw. gilt. Unterschrieben wird traditionellerweise mit Blut, dem Lebenssaft und kostbarsten Elixier des Menschen.

³⁴ vgl. ebd., S. 386 und Russell, 2000, S. 113f.

³⁵ vgl. Russell, 2000, S. 112

³⁶ vgl. dazu Pinter, 1992, S. 30

³⁷ Carus, 2004, S. 262

Der Pakt als Anklagepunkt wurde in den Hexenprozessen des 15. Jahrhunderts reales Artefakt. Im 17. Jahrhundert wurde der Pakt als Beweismittel vor Gericht eingebracht und wurde so zum Eckpfeiler der Dämonisierung von Minderheiten als greif- und feststellbares Beweisstück.³⁸

Allzu leicht kann der Teufel im Verlauf der Handlung rund um den Pakt übertölpelt werden – der Pakt ist gekennzeichnet durch die berühmte Lücke, das Schlupfloch, das der pfiffige und aufgeweckte Mensch nützt um seine Seele zu retten. Die bekannteste Geschichte mit dem zentralen Motiv des Teufelspaktes ist die mythenumwobene Sage um Dr. Johannes Faustus. In der goetheschen Bearbeitung (siehe Kapitel 2.5 *Der Teufel in der Literatur von Goethe und Milton*) wird der Pakt nach altem Brauch mit Blut unterschrieben, wobei Faust Erfüllung und Lebensglück, die „*Tiefen der Sinnlichkeit*“ verlangt und Mephistopheles ihm „*die kleine, dann die große Welt*“ verspricht und sich verpflichtet ihm jeden Wunsch zu erfüllen. Faust errettet seine Seele jedoch durch die Empfindung von Reue.

Dass sich beide Parteien, auch der hinterlistige, betrügerische Teufel an den Pakt halten, kann man als Umstand betrachten, der dem Teufel zugute gehalten werden muss, zeigt er sich doch dabei von einer „*einfältigen Aufrichtigkeit*“³⁹, wie Paul Carus im ausgehenden 19. Jahrhundert konstatierte.

Mit theologischer Logik entlarvt der moderne christliche Philosoph Giovanni Papini die Unsinnigkeit des teuflischen Paktes, wo doch der Zustrom zum Teufel auch ohne dieses Mittel stark sei:

„*Warum also sollte er sich mit Gefälligkeiten und Dienstleistungen in solche Unkosten stürzen, nur um noch irgendeine überzählige Seele zu gewinnen?*“⁴⁰

Das Argument, dass es sich dabei um auserwählte und große Seelen handeln würde, die den Ehrgeiz des Teufels anstacheln würden, lässt er nicht gelten

³⁸ vgl. Russell, 2000, S. 118f.

³⁹ Carus, 2004, S. 267

⁴⁰ Papini, 1955, S. 198

und hält dagegen, dass in diesen Seelen durch ihre Wünsche und Begehrlichkeiten bereits der Keim des Bösen gelegt und der Pakt darum unnötig sei. Außerdem müsse diese besondere, auserwählte Seele über Wissen und Intelligenz verfügen, was voraussetzt, dass sie sich auf irdische, kurze Freuden im Gegensatz zu den ewigen Höllenqualen nicht einlassen würde.⁴¹

Den Teufelspakt hält er für unrealistisch und bringt es auf den Punkt:

„Ähnliche Pakte, wie jener des Doktor Faust, setzen deshalb voraus, daß der Teufel dumm und der Mensch verrückt ist.“⁴²

1.5 Der Wandel des Teufelsbildes in der Neuzeit

Im Zeitalter der Reformation blieb das Teufelsbild relativ konstant, dennoch konnte sich der Teufelsglaube den Anzeichen der Zeit nicht gänzlich entziehen. Tendenzen führten bereits in die Richtung den Teufel in die menschliche Psyche zu verlegen und ihn mittels psychologischer Termini zu beschreiben. So verkörperte er als eher abstrakte Idee die Versuchung nach Reichtum, Macht, weltlichen Vergnügungen, Ehrgeiz, Eitelkeit, etc.⁴³

Während der Aufklärung wurden diese Tendenzen im Hinblick auf ein rationales Weltverständnis vertieft. Mit der neuen rationalistischen Lebensauffassung, den medizinischen Erklärungen für Krankheiten, dem Aufleben der Wissenschaften, dem Niedergang des Einflusses der Kirche und anderen kultursozialen Faktoren verringerte sich die Funktion des Teufels als Angstverbreiter und Erklärungsmittel für Leiden und Böses. Übernatürliche Elemente wurden nunmehr verniedlicht bzw. eliminiert. Dass ein geistiges Wesen das Schicksal der Menschen derartig beeinflusste, galt als archaisch und überholt. Funktion statt Person sah man nun im Teufel, ein Übel, das dem Menschen selbst entspringt – angesiedelt im Bereich des Fantastischen und des Aberglaubens. Dies führte allerdings zu einer bedeutenden Diskrepanz mit der heiligen Schrift,

⁴¹ vgl. ebd., S. 198f.

⁴² ebd., S. 199

⁴³ vgl. Carus, 2004, S. 220

denn der Zweifel am Teufel zog die Diskussion um den Ursprung des Bösen und der Rolle Gottes sowie eine Unterminierung der Autorität der Kirchenväter nach sich, die nach wie vor unverändert den Satan des Neuen Testaments propagierten. Dies führte zu einer vorsichtigeren Debatte der Teufelsfigur.⁴⁴

Die Kirche deklarierte im Lauf ihrer Geschichte zahlreiche Feinde der Kirche, verschiedenste Gruppierungen religiöser oder ethnischer Herkunft als im Bündnis mit dem Teufel stehend. So stellte z.B. die Verteufelung der Freimaurer Ende des 19. Jahrhunderts den Versuch dar zunehmendes demokratisches Denken zu unterdrücken.⁴⁵

In Opposition zur negativen Stigmatisierung durch den Teufel stand dessen positiv besetztes Sinnbild im Naturalismus als *„rein mythische(n) Metapher für die Befreiung des Menschen aus den Fesseln des Terrors, der die vorangegangenen Jahrhunderte bestimmt hatte“*.⁴⁶ Im Zuge der Loslösung von Unterdrückungsmechanismen der Kirche verkörperte der Teufel *„den Ausbruch der unterdrückten Instinkte, die Lebensfreude, die Fähigkeit des Menschen, sich eine rationale Welt aufzubauen [...]“*.⁴⁷

Eine ähnliche Fortführung des Teufelsglaubens fand durch diverse satanische Kulte statt oder beispielsweise in der neuen und positiven Betonung des sexuellen Attributes der Teufelsfigur in den 60ern des 20. Jahrhunderts, wobei der Teufel zum Symbol für die sexuelle Befreiung stilisiert wurde.

1.6 Ikonografie des Teufels

1.6.1 Begriffsdefinition

„Mit dem Aspekt der Konventionalisierung von Erscheinungs- und Abbildungsweisen der Dinge in Abhängigkeit von den in einer Kultur verankerten Vorstellungen und Konzeptionen von diesem

⁴⁴ vgl. dazu „Der Aufgeklärte Teufel. Dämonologie und Aufklärung“ von Nadia Minerva In: Crispino, Anna Maria, 1987, S. 56

⁴⁵ vgl. Di Nola, 1993, S. 417-421

⁴⁶ Di Nola, 1993, S. 422

⁴⁷ ebd.

*Objekt berührt die Mise en Scène die Bereiche der Ikonografie und der Ikonologie.*⁴⁸

Unter Ikonografie oder Ikonologie versteht man die Lehre von der Erfassung und Klassifizierung von Bildinhalten auf der Grundlage der Deutung mythologischer, religiöser, symbolischer und allegorischer Themen und die Lehre von den Funktionen bestimmter Bildinhalte und Darstellungsweisen innerhalb dieser Kontexte, in denen diese Bilder angeordnet sind.⁴⁹

Umberto Eco verwendet diese Begrifflichkeiten für die Untersuchung der ikonografischen Codes in bildlichen Kommunikationen um unterschiedliche Sinn- und Bedeutungsebenen zu identifizieren.⁵⁰

Wesentlich dabei ist, dass in Abbildungsvorgängen nicht die Dinge selbst abgebildet werden, sondern dass dabei Konventionen zur Anwendung kommen, die bestimmen, wie ein Objekt zu sehen ist, woraus es besteht, worin seine wesentlichen Merkmale und Eigenschaften bestehen usw. Die grafische Umsetzung dieser Merkmale und Eigenschaften verfolgt bestimmte Regeln um erkennbar zu werden. Der „Erkennungscode“ gewährleistet dem Beobachter diese Bestandteile von in der Wirklichkeit existierenden Objekten in bekannte Schemata einzuordnen. Die Bedeutung des Bildes wird durch standardisierte Bedeutungen bestimmt, die der Beobachter hinzufügt. Die wesentliche Bedeutung von Ikonografie und Ikonologie liegt in der christlichen und mythologischen Kunsthistorik, doch auch für die Filmanalyse kann eine Untersuchung dieser Merkmale sinnvoll sein. Dies liegt besonders dann nahe, wenn das Bildmaterial eines Films, also gezeigte Orte und Persone, religiösen oder mythologischen Hintergrund aufweisen. (Ikonografische Codes können aber auch in eine andere Richtung gehen, wie zum Beispiel beim Zitieren von anderen Filmen oder Filmrichtungen. Wesentlich ist, dass bei einer Analyse der ikonografischen Codes nach festeren Kopplungen einzelner Bildelemente gesucht wird, die vorformulierte Bedeutungen tragen.)⁵¹

⁴⁸ Borstnar, 2002, S. 101

⁴⁹ vgl. ebd.

⁵⁰ vgl. Borstnar, 2002, S. 101

⁵¹ vgl. ebd., S. 101ff.

1.6.2 Zur Ikonografie des Teufels in der christlichen Kunst

Das breite Spektrum an äußerlichen Erscheinungsformen des Teufels begründet sich auf diverseste kulturell-historische Strömungen im Zuge derer sich existenzielle ethische Fragen nach Gut und Böse transformieren und neu definieren. Einen Indiz dafür ist die mangelnde Bildtradition - deutlich wird hier die Diskontinuität der Teufelsdarstellungen (im Gegensatz zur klaren Ikonografie der Jesusfigur⁵²).

Als „Projektionsfläche“ liefert die Betrachtung der Teufelsdarstellungen ein äußerst aussagefähiges Mittel über Gesellschaft und Zeit. Immer sind diese Darstellungen von den unterschiedlichsten kulturellen und mythologischen Symboliken - bis hin zu den Theaterkostümen der Mysterienspiel - durchwachsen.

„[...] der Teufel ist nur ein Kostüm, selbst wenn es von der Haut derer, die es tragen, nicht mehr zu trennen ist.“⁵³

So sind die Masken des Teufels zahlreich. Der Heilige Augustinus schrieb dazu:

„Wenn Gott Einer ist, so ist der Teufel Legion, der Usurpator, der Feind der Einheit.“⁵⁴

Ab dem 11. und 12. Jahrhundert nimmt das Böse, das seit seinen ersten Darstellungen im 9. Jahrhundert von abstrakten, theologischen Vorstellungen gezeichnet war, personelle Gestalt an. Er wird zu einer konkreten Person, die in einer klar erkennbaren religiösen Absicht inszeniert wird (welche sich erst im barocken Zeitalter hin zum Ästhetischen wandelt⁵⁵). Diese neue Gestalt begründet und erklärt sich durch seine theologische Funktion im Jüngsten Gericht.

⁵² vgl. Link, 1997, S. 46

⁵³ Link, 1997, S. 220

⁵⁴ Beitrag von Antonella Anedda: „Der Abgebildete Teufel. Der Teufel und die Kunst“ In: Crispino, 1987, S. 134

⁵⁵ ebd., S. 133

Soziologische Muster dieser Zeit sowie Machtkämpfe zwischen Papst und Kaiser schufen den emotionalen Hintergrund und psychologische Funktion dieses Themas.⁵⁶

Den Überkategorien vom Schreckensbild und Verführer zur Folge wurde der Teufel entsprechend ersterem im überwiegend mittelalterlichen Erscheinungsbild als höllisches Monstrum mit Horn und Hufe abgebildet, meist in (halb)animalischer Gestalt. Mehr der Interpretation eines Teufels entsprechen diese Darstellungen, als dem Satan, dem Widersacher selbst.⁵⁷ Sein Vorfahre Pan, eine der wenigen Quellen, auf die sich die Künstler in der Gestaltung einer Teufelsfigur berufen konnten, verlieh ihm seine prägnantesten Merkmale: Hörner, Hufe, Bart, spitze Ohren und behaarter Unterkörper.⁵⁸

Oft ist die Triebhaftigkeit des Teufels Sujet der Darstellungen, wobei die Geschlechtsteile in Form eines vergrößerten, erigierten Penis betont werden (in der Tradition der Satyrn) oder aber wiederum gänzlich fehlen um ihn zu „entmenschlichen“ oder seine geschlechtslose Engelseherkunft zu betonen. Um die obszöne Wollüstigkeit zu exponieren, wird er häufig beim Geschlechtsverkehr mit Tieren abgebildet.

Die Themen der Bilder betreffen die Gestaltung von Bibelszenen wie der Apokalypse oder den Versuchungen Jesu in der Wüste. Zur Nacktheit (diese galt als Herabwürdigung als Gegensatz zur gesellschaftlichen Kleidung⁵⁹) merkt Luther Link an, dass sie in drei Formen auftrete: *„ganz nackt, in einem Höhlenmenschen-Schurz und überall mit Haaren bewachsen“*.⁶⁰ Oft streckt der Teufel die Zunge heraus um seine Opfer zu verhöhnen.⁶¹

Interessantes Detail in der Teufelssymbolik: Das Teufelsmerkmal der mittelalterlichen Kunst, das flammende, struppige Haar, steht in der

⁵⁶ vgl. Link, 1997, S. 109

⁵⁷ vgl. ebd., S. 48

⁵⁸ vgl. Link, 1997, S. 53f.

⁵⁹ vgl. ebd., S. 63f.

⁶⁰ ebd., S. 70

⁶¹ vgl. ebd., S. 74

buddhistischen Bildtradition für den Zorn, der durch das Böse hervorgerufen wird im Kampf gegen dasselbe.⁶²

In der Renaissance beginnend verwandelt sich der Teufel in den Darstellungen von Lorenzo Lotto oder Jacopo Tintoretto in einen schönen, erhabenen und melancholischen Engel und konsolidiert sich besonders unter dem Einfluss der Romantiker als charismatisches Freiheitsidol. Der engelhafte Verführer, der mit seinen Versuchungen ins Verderben führt unterscheidet sich von den anderen Engeln nicht nur körperlich, sondern auch durch Mimik und Gestik.

Jeffrey Burton Russell betont die künstlerische Umsetzung der Luzifergeschichte unter dem Aspekt, dass die psychologische Aufarbeitung des gefallenen Engels in der christlichen Kunst ihm Sympathien und Mitgefühl gebracht und ihm eine Dimension verliehen hätten, wozu weder Kirche noch Brauchtum imstande gewesen wären.⁶³ Er spricht dabei die Ikonografie einer von Stolz, Mut und Einsamkeit gezeichneten Luziferfigur an.

Häufiger als seine Darstellung als leuchtender Engel ist allerdings seine Abbildung als hässliche Figur mit tierischen Zügen in der mittelalterlich-christlichen Kunst anzutreffen.

Dante greift dies in seiner „*Göttlichen Komödie*“ auf:

*„Er weinte aus sechs Augen, an drei Kinnen
troff mit den Tränen blut`ger Geifer nieder.
In jedem Maul zerquetscht` er einen Sünder
mit seinen Zähnen, ähnlich wie man Flachs bricht,
sodass er drei in solcher Weise quälte.“
(Göttliche Komödie, Hölle, XXXIV, 53 – 57)⁶⁴*

Erst im Umschwung der Renaissance erweitert sich sein Erscheinungsbild hin zum Menschlichen, schwarz (als Gegensatz zur Reinheit der weißen Engel) mit

⁶² vgl. ebd., S. 77ff.

⁶³ vgl. Russell, 2000, S. 123

⁶⁴ Giovetto, 2003, S. 75

dämonischen, tierischen Zügen oder als nackte, sinnliche Menschengestalten mit grünlicher Körperfarbe – doch eindeutig menschlich und wieder näher dem Bild des gefallenen Engels. Nun überwiegt das Bild des Menschenteufel, der zur Kennzeichnung des Bösen tierische Gliedmaßen hat.

Aus dem 19. Jahrhundert fehlen uns die bildlichen Darstellungen, doch kann man sich hier auf Beschreibungen aus der Literatur stützen. Der Teufel ist nun eindeutig Mensch. Er erscheint als eleganter Edelmann mit dem Verweis auf große Schätze, aber auch als armseliger Poet oder abgerissener Kuppler. In der Literatur tritt der Teufel als Gentlemen auf, der mit dem Menschen in Versuchung philosophiert. Er ist ein großer Herr, eloquent, gerissen, schlagfertig und teils kultiviert. Eine divergente Interpretation wäre die des wunderlichen Kauzes.⁶⁵

Seine Vielgestaltigkeit ist seine Grundcharakteristik und verdeutlicht seine Fähigkeit in allen möglichen Erscheinungsformen zu betrügen.⁶⁶ Trotz „unendlicher Metamorphosen“ lassen sich dennoch „trotz aller Modifikationen recht präzise feststehende Merkmale“⁶⁷ festmachen, die sich an der Gestalt des Satyrs (lüsterner Waldgeist der griechischen Mythologie) orientieren. Halb Mensch, halb Tier weist er traditionelle Teufelsmerkmale auf wie borstige Haare, fratzenhafter Mund, gespaltene Klauen, spitze Ohren und Bocksfüße. Aus dem orientalischen Bereich visueller Symbolik kommt die oftmals verwendete Darstellung des Teufels mit Fledermausflügel.⁶⁸

Im 20. Jahrhundert beziehen die Künstler ihre Inspirationen zunehmend weniger aus der traditionellen christlichen Symbolik. Allen voran erfreut sich die Abbildung einer literarischen Figur großer Beliebtheit, die nunmehr die Faszination und Eleganz des Bösen verkörpert und einen zynischen, raffinierten und intellektuell potenten Teufel zeigt: Goethes Faust.⁶⁹

⁶⁵ vgl. Giovetti, 2003, S. 88f.

⁶⁶ vgl. Beitrag von Antonella Anedda: „Der Abgebildete Teufel. Der Teufel und die Kunst“ In: Crispino, 1987, S. 129

⁶⁷ ebd., S. 133

⁶⁸ vgl. ebd.

⁶⁹ vgl. ebd., S. 137

Generell lässt sich im Zeitalter des Pluralismus eine Vermischung von traditionellen und zeitgenössischem Bildmaterial konstatieren, wobei die Künstler immer noch auf der Suche nach einer universalen oder innovativen Darstellung der Teufelsfigur sind.

Luther Link kommt im Epilog seiner Forschungsarbeit zur Ikonografie des Teufels in der christlichen Kunst zum Schluss: „Der Teufel arbeitet für Gott.“⁷⁰ In keiner Darstellung würde der Teufel in der Hölle leiden, er sei auch kein Symbol für das Böse, sondern erledige vielmehr die „Drecksarbeit“ für Gott.

„Aus den Bildern des Teufels in der bildenden Kunst zwischen 800 und 1600 läßt sich der höchst plausible, wenn auch scheinbar perverse Schluß ziehen, daß der böse Feind auf seiten Gottes steht.“⁷¹

1.7 Zwei Typen: der Teufel als Widersacher und Diener Gottes

Das dualistische Glaubenssystem basiert auf der jüdischen Mystik und ist im persischen Bereich verankert. Zwei Kräfte existieren nebeneinander, Gott als Schöpfer des Universums und das böartige Wesen, dem Finsternis und Materie zugeordnet werden. Im manichäischen Weltbild wird dieses Konstrukt vertieft zum ewigen Kampf Gut gegen Böse.

Wie anhand der Geschichte des Teufels ersichtlich wird, wechselt die Funktion des Teufels zwischen zwei polaren Stellungen, die im Folgenden nochmals in ihren wichtigsten Merkmalen zusammengefasst werden sollen: einer Gott dienenden Funktion (eher monistische Konzeption) und einer Gott gegenüber gestellten Funktion (eher dem Dualismus/manichäischen Weltbild verwandt).

Dies entspricht einer Charakterisierung in ihrer extremsten und stark vereinfachten Form:

⁷⁰ Link, 1997, S. 214

⁷¹ Link, 1997, S. 214

Der Teufel als Widersacher Gottes

Dieser Typus entspricht der mittelalterlichen Teufelsvorstellung als gegen Gott gerichtete Macht. Gott und Teufel sind dabei annähernd gleich stark, sie kämpfen für unterschiedliche Ziele aus „feindlichen Lagern“. Gott ist demnach gewissen Beschränkungen unterlegen, er hat keinen Zugriff auf das Betätigungsfeld des Teufels.

- Gegenspieler zu Gott
- Konkurrent, Feind, feindliche Beziehung
- gleichwertig, gleichgestellt
- unterschiedliche Ziele
- Absicht: Böses, gegen Gottes Pläne arbeiten
- Kampf um die Vorherrschaft, Herausforderer Gottes
- kämpft gegen sein „Schicksal“

Der Teufel als Diener Gottes

Dieser Typus entspricht eher Goethes Mephistopheles in *„Faust“*, denn er ist *„die Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“* sowie der biblischen Konzeption vom Satanas (siehe Kapitel 1.2 *Die Rolle „Satan“ in der Bibel* und 2.5 *Der Teufel in der Literatur von Goethe und Milton*). Entscheidendes Kriterium ist hier, dass der Teufel eine Stufe tiefer als Gott gestellt ist und dessen Versuchung der Menschheit Teil des göttlichen Plans ist. Er erfüllt dienende Funktion der Sache Gottes, der die Oberhand behält. Manchmal wird er auch als „Staatsanwalt“ bezeichnet im Sinne eines Anklägers der Menschheit (siehe dazu auch die Hiobsgeschichte in Kapitel 1.2 *Die Rolle „Satan“ in der Bibel*). Dieses Verhältnis ist nicht unbedingt feindlicher Art, sondern impliziert viel mehr eine „freundschaftliche Beziehung“⁷².

- Diener Gottes, sein Werkzeug
- untergeordnet, operiert mit Gottes Einverständnis
- gleiches Ziel mit anderen Mitteln
- Absicht: Versucher und Ankläger, Herausforderer des sündigen Menschen, durch Versuchung letztendlich zum Guten führen,

⁷² vgl. dazu Papini, 1955, S. 99ff.

eingebunden in Gottes Plan. Der Teufel gibt den Anstoß, er bringt Dinge zum Laufen, es gibt Regeln, er handelt somit fair.

- Gegenseitige Akzeptanz
- akzeptiert sein „Schicksal“
- Tendenz zu einer freundschaftlichen Beziehung

1.8 Zum Teufel als Verführer und Versucher

„Wer sich den Teufel mit Hörnern und die Narren mit Schellen vorstellt, wird stets ihre Beute.“ (Arthur Schopenhauer)⁷³

In vielen Kulturen tritt der Dämon oder Teufel, der das Böse versinnbildlicht, als Verführer auf oder aber die Teufelsfigur hat zumindest Ansätze einer verführerischen Funktion. Mara beispielsweise, diejenige Gottheit des Buddhismus, die am ehesten dem Teufel entspricht, versucht Gautama durch weltliche Verführungen von seinem Weg abzubringen – ähnlich der Versuchungen Christi in der Wüste.

Der Terminus der Versuchung ist besonders durch die christliche Symbolik geprägt. Drei Bibelstellen, die das Motiv der Versuchung durch das Böse exponieren sind von besonderer Relevanz: der Sündenfall von Adam und Eva, die Versuchung Christi in der Wüste und die Hiobsgeschichte. Im christlichen Kontext ist die Versuchung gleichzusetzen mit einer Sünde oder unmoralischen Handlung.

In der Versuchungsgeschichte Christi durch Satan in der Wüste dringt der Teufel dreimal auf ihn ein: Mit Argumenten betreffend den Hunger in der Welt (Verwandlung der Steine in Brot), der richtigen Auslegung der Schriften (Hinabsturz von den Zinnen) und der Ergreifung der Weltherrschaft (durch Anbetung Satans).

Der vorangestellte Aphorismus von Arthur Schopenhauer verdeutlicht die Subtilität eines Teufels, dem das Phänomen des verdeckten Operierens

⁷³ www.all4quotes.com/tagged-quotes/1105

anhafte. Den Teufel mit Hörnern und in hässlicher Gestalt darzustellen verweist auf seine abschreckende, gewaltsame, angsteinflößende Funktion. Tritt der Teufel allerdings in ästhetisch schöner und dadurch anziehender Gestalt auf, evoziert dies eine verführerische Funktion. Erstere zielt auf körperliche Gewalt, zweite eher auf geistige Manipulation.

Die Zuschreibung der Hässlichkeit an den Teufel entspricht der Schwarz-Weiß-Methodik des Mittelalters: Gutes ist schön, Schlechtes dagegen hässlich.

Es gab allerdings auch zahlreiche Darstellungen und Beschreibungen, die den Höchsten, doch Gefallenen aller Engel als strahlende und ästhetisch schöne Figur charakterisierten, so beschrieb beispielsweise Dante den Teufel, bevor er der durch den Fall der Hässlichkeit verfiel:

*„Da sah er ihn, der herrlich war erschaffen,
weit herrlicher als jede Kreatur...“⁷⁴*

Besonders Lyriker und Schriftsteller beschreiben den Teufel häufig in seiner Facette als majestätische Schönheit, als Engel des Lichts, wie in Miltons heroischer Darstellung (siehe Kapitel 2.5 *Der Teufel in der Literatur von Goethe und Milton*), in der von „brightness“ und „glory“ die Rede ist.⁷⁵

Jean Baudrillard philosophiert und assoziiert rund um die weiblich konnotierte Macht der Verführung in *„Das Wesen der Verführung“*, 1992 und unterstreicht das Merkmal des „Spiels ohne Ende“, der Herausforderung und des Duells, die um die „geheime Distanz“ zur mysteriösen Weiblichkeit kreisen, die die Verführung implementiert. Verführung arbeite gegen die Produktion, sie parodierte deren Sinn und locke ins Spiel, das sie möglichst lang in der Schwebe hält. Entgegen der Triebbefriedigung der kapitalistischen Gesellschaft sei die Verführung voller Magie.⁷⁶

⁷⁴ Papini, 1955, S. 269

⁷⁵ vgl. ebd., S. 271

⁷⁶ vgl. www.suppose.de/texte/ baudrillard.html

„Verführung“ wird im 21. Jahrhundert entweder in ihrem explizit sexuellem Gebrauch verwendet oder im politischen Sinn – hier allerdings in negativer Konnotation. Wenn Brecht postuliert „Lasst euch nicht verführen!“ so ist dies gegen politische Vereinnahmungsversuche gerichtet.

2 Alternative Konzepte rund um die Teufelsfigur

Im Kapitel „Alternative Konzepte rund um die Teufelsfigur“ sollen Theorien und Ideen vorgestellt werden, die dem Konzept vom rein bösen Teufel als Angstverbreiter entgegengestellt sind und von Freidenkern aus diversen wissenschaftlichen Bereichen wie der Theologie, Psychologie oder Literatur vertreten werden, sofern diese nicht schon im vorangegangenen Kapitel erwähnt wurden.

Um einige Beispiele des liberaleren Teufelsdiskurses Kirchengelehrter abseits der theologischen Lehre zu nennen:

Im der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts versuchte der christliche Theologe Giovanni Papini den miserablen Ruf des Teufels in *„Der Teufel. Anmerkung für eine zukünftige Teufelslehre“* zu retten. Insgesamt gesehen seien die Beziehungen zwischen Gott, Jesus und seinen Anhängern zu Satan weit freundlicher als in der theologischen Kirchenlehre geschildert. Der Teufel ist in Papinis Ausführungen zwar Realität, aber nicht böse im herkömmlichen Sinn, sondern nötig. Indirekt arbeite er am *„Werk der Errettung“* mit, denn nur der könne zu Gott finden, der zuvor das Böse siegreich bekämpft habe.⁷⁷ Der barmherzige Christ soll seine Feinde lieben und dadurch nicht nur sich selbst, sondern auch den Teufel selbst erlösen.⁷⁸

Papini stützt sich auf die Lehre Origines, die besagt, dass allen Wesen einst verziehen und sie in Gnaden wieder aufgenommen würden – und das gelte

⁷⁷ vgl. Papini, 1955, S. 293

⁷⁸ vgl. ebd., S. 20f.

auch für den Teufel. Diese Lehre wird als „Apokatastasis“ bezeichnet, als Wiederherstellung aller Dinge im Guten und Erlösung für alle.

Auch der heilige Augustinus folgerte, dass Satan selbst als Herr der irdischen Welt und somit der Materie eines Tages durch die ihm angeborene Fähigkeit der Reue erlöst werden und zu Gott zurückfinden würde.⁷⁹

Eine klarere Absage an die personale Existenz des Teufels erteilt Herbert Haag in seiner Schrift *„Abschied vom Teufel“*, 1969. Diese Personifikation Satans sei nur Ausdruck der biblischen Denkweise seiner Entstehungszeit und durch Begrifflichkeiten wie „das Böse“ und „die Sünde“ ersetzbar.

Der innovative Künstler und Mystiker William Blake (1757 – 1827) formulierte die Idee von Gut und Böse auf unorthodoxe, seiner Zeit divergenten Weise: Er interpretiert das Böse als aktive Kraft und Satan als die Personifikation von Energie und Willenskraft. Gut und Böse seien nichts Absolutes, sondern Harmonie bzw. Mangel.⁸⁰

In seinem Werk *„Die Hochzeit von Himmel und Hölle“*, 1792 hält er fest:

„Ohne Gegensätze gibt es keinen Fortschritt. [...] Anziehung und Abstoßung, Vernunft und Energie, Liebe und Hass sind für die menschliche Existenz gleichermaßen vonnöten. Aus diesen Gegensatzpaaren entsteht, was religiöse Menschen das Gute und das Böse nennen. Das Gute ist die passive Kraft, die der Vernunft gehorcht. Das Böse hingegen ist das Aktive, das aus der Energie erwächst. Das Gute gehört zum Himmel, das Böse zur Hölle.“⁸¹

Die Verfasser derartiger exegetischer Schriften – mögen sie nun weiter entfernt oder der theologischen Lehre näher verhaftet sein – wurden von den Kirchenvätern auf Schärfste kritisiert.

⁷⁹ vgl. Ni Nola, 1993, S. 219, 230-235 und 265 sowie Kaufmann, 1998, S. 75f.

⁸⁰ vgl. Giovetti, S. 30 und Russell, 2000, S. 219

⁸¹ Giovetti, 2003, S. 30

2.1 Der Teufel als Mittel zur Bewusstseinsweiterung

Wird der Teufel als Luzifer, der Lichtbringer, bezeichnet bezieht sich dies auf seine Herkunft als Engel bzw. in alternativen Theorien auf den Aspekt der Bewusstseinsweiterung. Durch seinen Aufstand brachte er Licht ins Dunkel, begann zu hinterfragen und eine weitere Dimension zu integrieren.

Als Geste, die großen Mut erfordern würde, bezeichnet Paola Giovetti diese Tat des Teufels. Er nahm quasi die Verantwortung und den üblen Ruf auf sich um den Menschen zu neuen Erkenntnissen anzutreiben. In diesem Sinne fungiert er als Mitarbeiter Gottes. Luzifer, der „Überbringer des Lichts“ als Symbol der Erkenntnis.⁸²

Weiters exponiert sie im Teufel den Befreiungsmoment und bezeichnet den Garten Eden als eine Art „Kindergarten“, aus dem der Mensch Schritt für Schritt, Irrtum für Irrtum durch den Teufel herausgelockt wurde um erste eigenständige Schritte zu tun.

„Damit wir aus eigener Kraft den Weg des Wachstums beschreiten, den Weg der Entwicklung, des Wissens, den Weg zum Menschsein also?“⁸³

Dies geschieht mit dem Einverständnis Gottes, er stoppt Satan nicht, sondern erlaubt ihm die Menschen auszuforschen und zu versuchen. Und wenn man hier die Allmacht Gottes anerkennt, dann geschieht das Wirken des Teufels in seinem Sinne und ist Teil seines Plans. Der freie Wille gewährleistet dem Menschen zu entscheiden und dadurch Erkenntnisse zu gewinnen und sich weiterzuentwickeln. Entscheidend für die Rehabilitation des Teufels ist dieser Entscheidungsmoment des Menschen, der die Verantwortung in die Hände der Menschen zurücklegt.

Dazu ein Zitat von Rudolf Steiner, (Quer)Denker und Philosoph der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhunderts:

⁸² vgl. Giovetti, 2003, S. 11

⁸³ ebd.

„Und dies ist der groß angelegte Plan, in dem Luzifer zum Werkzeug Gottes wird: Der Mensch soll Wissen und Weisheit erlangen, indem er sich den Versuchungen stellt, Irrtümer begeht, fehlt – und all dies am Ende überwindet.“⁸⁴

In diesem Sinne fungiert der Teufel als dynamischer Impuls, der uns vorwärtstreibt und zum Motor unserer Entwicklung wird – er zwingt zur Entscheidung für einen Weg, mag es das Gute oder das Böse sein.⁸⁵

„Ohne Gegensätze gibt es keinen Fortschritt.“ (William Blake)⁸⁶

Eine Idee, die viele neuplatonische Philosophen vertraten. Der jüdische Religionsphilosoph Martin Buber nannte das Böse die „Hefe im Teig“, die „aufgehen“ solle im Sinne eines Wachstums durch die Bewältigung von Prüfungen.⁸⁷

Für den philosophischen Gedanken, dass erst der Eingriff des Teufels (im Paradies), die Entstehung der materiellen Welt ermöglicht hat, sprechen auch gnostische Strömungen, die in den ersten Jahrhunderten nach Christus aus dem Iran kamen. Vereinfacht gesagt wird hier die irdische Schöpfung nicht Gott zugeschrieben, sondern einer von ihm erschaffenen negativen Kraft, die in seinem Namen wirkt.⁸⁸

2.2 Zum Fall

*„ ... dass der erste Stolze,
der doch der Kreaturen höchste war,
aus Ungeduld nach Licht so früh schon fiel.“⁸⁹*

Als gängigste Motive für die Auflehnung Luzifers in der christlichen Theologie gelten seit jeher Stolz oder Eifersucht bzw. Neid auf den Menschen, der Fall gilt

⁸⁴ ebd., S. 18

⁸⁵ vgl. ebd., S. 25

⁸⁶ William Blake zitiert In: ebd.

⁸⁷ vgl. Stanford, 2000, S. 33f.

⁸⁸ vgl. Ni Nola, 1993, S. 59-71

⁸⁹ Dante Alighieri zitiert In: Giovetti, 2003, S. 42

als Sinnbild der Sünde. Der hohe Stellenwert des Falls in theologischen Debatten lässt sich darauf zurückführen, dass laut katholischer Dogmatik indirekt jede Sünde auf Satan und eben jene erste Sünde zurückzuführen sei, sie gilt als *die* Erklärung zur Herkunft des Bösen.⁹⁰

Zum Fall des obersten Engels und dem daraus resultierenden Beginn der Menschheitsgeschichte existieren zahlreiche unterschiedlichste Interpretationen aus wissenschaftlichen Fachbereichen, zumal da die Bibel keinen konkreten Hinweis auf den Grund des Falls gibt. Im weiteren sollen einige Perspektiven vorgestellt werden.

Laut christlicher Glaubenslehre, vertreten von Thomas von Aquin und anderen Kirchengelehrten, schuf Gott Luzifer als den vollkommensten und höchsten aller Engel – ausgestattet mit Willensfreiheit. Er fiel aus Hochmut und stellte sich fortan Gott und seiner Schöpfung entgegen.

Einer mittelalterlichen Theorie nach war die Sünde des Teufels, worauf er aus dem Himmel verbannt wurde, die Wollust. Die Engel hätten die Ordnung der Dinge verletzt und sich ihren sexuellen Trieben mit den menschlichen Frauen hingegeben. Diesen Vereinigungen entsprängen die Dämonen.

Als weiteres Motiv gilt die Eifersucht auf den Menschen, die Gott dem Teufel vorzog. Es gibt auch theologische Interpretationen, die diese Eifersucht auf Christus ausweiten und als Motiv die Trauer anführen, dass Gott nicht ihn, sondern Jesus Christus als Sohn und Verkünder seines Wortes auf Erden auserkoren hatte. Satan wollte demnach keine neue Weltordnung erstellen, sondern ursprünglich das Wort Gottes verkünden.

Kontroversere Theorien gehen davon aus, dass Gott in seiner Allwissenheit den Fall vorhersah und seine Duldung von Satans Machenschaften zu seinem Plan gehörte. Giovanni Papini (1881 - 1956), moderner christlicher Philosoph und „rebellischer Katholik“, sieht den Fall des höchsten Engels als Teil von Gottes Plan. Gott ermöglicht eine Welt, in der auch das Böse existiert und gibt dem

⁹⁰ vgl. Haag, Herbert zitiert In Kaufmann, 1998, S. 80f.

Menschen die Entscheidungsfreiheit. Er „pflanzte“ in Luzifer die Überlegenheit, sah den Fall voraus und bestimmte ihn zur Sünde.⁹¹

In der Frage nach der Notwendigkeit erläutert Papini:

„[...] So tragen die Versuchungen des Teufels, wenn man ihnen zu widerstehen weiß, zum Hilfswerk bei ... Viele würden die Freuden des Lichts nicht genießen, hätten sie sich nicht der Versuchung der Finsternis ausgesetzt.“

Und weiter:

„Satan hat also ein wichtiges Amt, eine Rolle in der Vorhersehung. Und so kann man mit Fug und Recht behaupten, dass Satan ein Mitarbeiter Gottes ist.“⁹²

Eine tiefenpsychologische Annäherung betrachtet den Fall als Evolutionsschritt, der Aufteilung von Hell und Dunkel. Das Selbst der Menschen teilte sich fortan in eine lichte gute Seite und dessen verdrängten Schatten – er wurde zivilisiert.⁹³

Ein weiterer Gedanke zum Fall betrifft den Begriff der Gehorsamkeit. Der Fall begründet als Ungehorsam gegen Gott erhält heute durch eine Verschiebung der Assoziation vom Terminus der „Gehorsamkeit“ eine neue Bedeutung, deren sich auch Milton bediente (siehe Kapitel *Der Teufel in der Literatur von Milton und Goethe*). Dem Begriff der Gehorsamkeit lastet heute eine negative Konnotation an, der des Mitläufertums. Ein heute oft tradiertes Bild in den Massenmedien ist das des rebellischen Helden, der sich durch Ungehorsamkeit gegen ein übermächtiges System auszeichnet.

⁹¹ vgl. dazu Papini, 1955, S. 71ff.

⁹² Giovetti, 2003, S. 65

⁹³ vgl. Kaufmann, 1998, S. 84-87

2.3 Zur Vertreibung aus dem Paradies

Die Vertreibung aus dem Paradies wird nach traditioneller Auffassung als Verlust eines Zustandes der Vollkommenheit und der Seligkeit beschreiben: Schmerz und Scham halten nun Einzug in das Leben des Menschen. Die Unsterblichkeit wird aufgehoben, der Beginn der materiellen Welt eingeleitet. Satan habe die Lösung aus der Einheit erwirkt, das Herausfallen des Menschen aus dem Naturzustand, indem er eins war mit der Schöpfung.⁹⁴

Einerseits wird das Ereignis sexuell interpretiert: Eva nimmt die verbotene Frucht von der Schlange (phallisches Symbol) an und verführt damit Adam, womit die menschliche Fortpflanzung beginnt.

Andererseits hat sich das Motiv des Hochmuts durchgesetzt. Dieser Auffassung zufolge lehnt sich der Mensch in seinem Bestreben gottgleich zu werden auf und fordert Gott durch diese Tat heraus.

Als Symbol der Transformation fungiert die Schlange aufgrund ihrer regelmäßigen Häutung, wenn man in die Vertreibung eine Rebellion gegen die vorgegebene Ordnung impliziert, die für eine weitere Entwicklung und den Gang eigener Wege nötig ist.⁹⁵

Auch Johann Gottfried Herder (1744 - 1803), deutscher Philosoph und Literat, der eine unkonventionelle Interpretation der Bibel vertrat, sieht in der Vertreibung aus dem Paradies den Beginn einer Entwicklung des Menschen, der ohne die Vertreibung aus dem „mütterlichen Leib“ auf der Stufe eines unterentwickelten Urmenschen stehen bleiben würde. Der freie Wille sei nur eine Illusion, Gott wisse um den inneren Drang des Menschen, den er ihm selbst eingegeben habe. Er konstatiert folgendermaßen:

⁹⁴ vgl. Giovetti, 2003, S. 19

⁹⁵ vgl. ebd., S. 21 und S. 33, sowie Di Nola, 1993, S. 177ff.

„Der Schöpfer weiß, dass es ohne Schatten kein Licht gibt, ohne Opfer keine hohen Ziele erreicht werden, ohne Leiden das höchste Gut niemals unser wird.“⁹⁶

2.4 Der Teufel in der Tiefenpsychologie

Im Bereich der Tiefenpsychologie liefert die Teufelfigur generell eine Projektionsfläche für etwas aus uns selbst Kommendes, eine Projektion des eigenen Bösen, die verdrängte Seite des Unbewussten. Die Auswüchse einer differenzierten Teufelsfigur werden in den Menschen selbst verlegt statt als äußere Kraft einzuwirken.

Di Nola zieht in dieser Symbolisierung des Triebhaften Parallelen zu den europäischen Kulturen, in denen der Teufel die Funktion einer Verkörperung von sublimierten fleischlichen Gelüsten übernimmt.⁹⁷ Er stellt fest, dass schon in traditionellen jüdischen Texten des Mittelalters auf eine psychologische Funktion des Teufelsglaubens angespielt wird. Vergleichbar mit Freuds „Es“ entspricht die Projektion des Bösen im Menschen den niederen Instinkten, dem Sexualtrieb, die im Menschen angelegt sind und die es zu kontrollieren gilt. Jedoch wird im jüdischen Glauben diese „Leidenschaft“ nicht nur als zerstörerische Kraft verdammt. Vielmehr wird sie als notwendig für das Funktionieren des menschlichen Lebens erachtet.⁹⁸

„Der Teufel ist doch gewiß nichts anderes als die Personifikation des verdrängten unbewussten Trieblebens.“⁹⁹

Populär geworden ist Sigmund Freuds (1856 – 1939) tiefenpsychologische Analyse, bei der der oft vorgebrachte Vorwurf seines einseitig sexuell motivierten psychologischen Ansatzes Rechnung getragen wird. Freud interpretierte in seiner Abhandlung *„Charakter und Analerotik“* (auch *analer*

⁹⁶ Giovetti, 2003, S. 33

⁹⁷ vgl. Di Nola, 1993, S. 24

⁹⁸ vgl. ebd., S. 21ff.

⁹⁹ Sigmund Freud zitiert In: Kaufmann, 1998, S. 47

Erotismus), 1908¹⁰⁰ die Vorstellung eines Teufels als Verdrängungsmechanismus von unbewussten Triebregungen, deren Wurzeln im sexuellen Bereich zu finden sind, genauer in der Analerotik. Als Symbol oder Symptom ist der Teufel somit durch entsprechende Analyse „therapierbar“.

Weitere psychologische Motive für den Teufelglauben begründen sich beispielsweise in der Verkörperung von ureigenen Ängsten und Beklemmungen, dem Todestrieb oder Projizierungen psychologischer Phänomene der Vater-Sohn-Beziehung¹⁰¹ - als im Bereich unaufgearbeiteter Kindheitserfahrungen.

Dieser Bedienung der Teufelsfigur als reine Metapher und neurotischem Symptom entgegnete Freuds Schüler, der Schweizer Psychiater und Psychotherapeut Carl Gustav Jung (1875 - 1961) in seiner religiös orientiert und motivierten Tiefenpsychologie.¹⁰² Gut und Böse seien nur zwei Seiten einer Medaille der „Pleroma“, wie er die Fülle aller Wirklichkeiten des Kosmos nannte.¹⁰³ Jungs Lehre ist dichotomisch orientiert: Die Welt wird geprägt durch Gegensätzlichkeiten, die einander bedingen. Die Phänomenologie des Bösen fasste Jung unter dem Begriff des „Schattens“ zusammen, einem Archetypen des kollektiven Unbewussten als Träger von negativen, dunklen Elementen, die dennoch positive, kreative Impulse in sich tragen.

¹⁰⁰ Zuvor setzte Freud den Teufel oder die Besessenheit durch den Teufel mit dem Unbewussten gleich. Beide üben gleichsam eine Herrschaft über den Körper aus. Siehe dazu: Crispino, 1987, S. 75ff.

¹⁰¹ vgl. Di Nola, 1993, S. 24-28 oder Kaufmann, 1998, S. 47 – 50 sowie Crispino, 1987, S. 78f. Sigmund Freud bezog 1922 in *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert* die Besessenheit und Erlösung eines Mannes vom Teufel auf eine psychologische Projektion seiner durch Schuldgefühle belasteten Beziehung zum Vater. Hier spiegeln sich demnach die ambivalenten Gefühle zum Vater wie Bewunderung und Feindseligkeit im Gott-Teufel-Glauben.

¹⁰² C.G. Jungs Analytische Psychologie kann hier leider nicht näher diskutiert werden, erwähnt sein soll hier dessen religiös und spiritueller Ansatz, den er mit psychologischen Phänomenen zu verbinden wusste. Jung fügte seinen Analysen – anders als sein Lehrer Freud – einen konkreten „göttlichen“ Bezug zu, nämlich eine noch tiefere Schicht des Unbewussten, die allen Menschen immanent ist: dem Kollektiven Unbewussten.

¹⁰³ vgl. dazu Stanford, 2000, S. 330

2.5 Der Teufel in der Literatur von Goethe und Milton

„Die dichterische Beschäftigung mit dem wirklichen Menschen erfordert unleugbar eine intime Kenntnis des Bösen, eine innere Vertrautheit mit der Sünde.“¹⁰⁴

Der Teufel als anerkannte literarische Figur verdient zu großen Teilen seine Berechtigung durch den weitreichenden Einfluss der Teufelsdarstellung zweier Schriftsteller: Johann Wolfgang von Goethe und John Milton. Die eminente Rezeption der beiden Werke „*Faust*“ und „*Paradise Lost*“ basiert auf einer ungewöhnlichen und differenzierten Darstellung des Urbösen und wurde von zahlreichen Kunstschaaffenden aufgegriffen und weitergeführt. In Goethes „*Faust*“ wird Satan zum Mittel der (Selbst)erkenntnis, bei Milton zum edelmütiger Rebell, der die Unabhängigkeit einer Knechtschaft Gottes vorzieht.

„Besser ein freier Teufel, als ein gebundener Engel.“¹⁰⁵
(Peter Hille)

John Milton (1608 – 1674) erschuf in seinem Werk „*Paradise Lost*“ (dt.: „Das verlorene Paradies“, 1667) einen stark charakterisierten und überaus sympathischen Heldenteufel, der gegen Grenzen und Hindernisse ankämpft für ein Ziel, an das er glaubt. Er und seine aufsässigen Genossen werden von Gott verbannt und in eine Art Vorhölle gestürzt. Satan, der davon überzeugt ist, dass Gott ihn absichtlich in Versuchung geführt hat um ihn seiner Macht zu berauben, organisiert das „Heer der Verzweifelten“ neu mit dem Ziel zur Erde und zu Adam und Eva zu gelangen. Die Beziehung zum ersten Menschenpaar folgt nun wieder biblischem Muster, doch der fantasievoll geschilderte Charakter des Teufels ähnelt mehr einem Prometheus, der von Mut und Hochmut angetrieben wird.

Viele Künstler und Denker, allen voran die Romantiker, beschäftigen sich mit Miltons Teufel als Repräsentant der menschlichen Freiheit, der gegen jede Form von Unterdrückung kämpft. Er tritt als Held mit anarchistischen Zügen auf,

¹⁰⁴ Barth, 1974, S. 17

¹⁰⁵ www.all4quotes.com/tagged-quotes/1105

dem beträchtliche moralische Stärke und Unabhängigkeit anhaften und verkörperte so mitunter den Geist der englischen Revolution, die Ehre und Unabhängigkeit eines Volkes im Kampf gegen die unfähige Regierung.¹⁰⁶

Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832) greift in seinem „Faust Zyklus“ („*Urfaust*“/„*Faust I*“/„*Faust. Der Tragödie erster Teil*“, 1808 und „*Faust II*“, 1831) die Sage um Dr. Johannes Faustus auf und erschafft den Prototyps eines Menschen, der auf dem Weg zu persönlicher Vervollkommnung zahlreichen Irrtümern und Hindernissen erliegt.

„Es irrt der Mensch, so lang er strebt.“ (Gott im Prolog)

Fausts Streben nach Idealen und sein unbefriedigtes Suchen in der Wissenschaft führen ihn zu Mephistopheles, dem Teufel, der ihn durch seine Verführungen letztendlich zur Erleuchtung und Erlösung führt. Selbst die Gefahr von Höllenqualen nimmt Faust in seinem Wissensdurst auf sich.

*„Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“
(Geisterchor in Faust II)*

Goethes Weltauffassung war eine grundsätzlich monistische, in dem einen Wesen Gottes würden sich beide Prinzipien finden – nicht Gegensätze, sondern Seiten ein und derselben Sache (der Teufel als „Diener des Erdgeistes“).¹⁰⁷

Die Konzeption des Teufels stützt sich darum auf dem Prinzip der Negation als „*Geist, der stets verneint*“ (Mephisto im Studierzimmer) und verkörpert den materialistischen Aspekt. Mephisto repräsentiert den Geist der Kritik. Dieser ist zwar destruktiver Natur, die Resultate seines Wirkens sind dennoch positiv und durchaus konstruktiv.¹⁰⁸ Mephistopheles ist hier „*ein Teil von jener Kraft, die stets das Böses will und stets das Gute schafft.*“ (Mephisto im Studierzimmer). Erst als Faust sich von den triebhaften Vergnügungen abwendet und sich dem Wohl der Menschen zuwendet, findet er Erfüllung (in *Faust II*).

¹⁰⁶ vgl. dazu Carus, 2004, S. 228ff.

¹⁰⁷ vgl. Pinter, 1992, S. 23

¹⁰⁸ vgl. Carus, 2004, S. 277f.

In Faust und Mephistopheles kontrastieren sich zwei Figuren, die durch ihre enge Verwandtschaft geprägt sind. In gegenseitigem Einverständnis erfüllen sie sich ihre Wünsche. Mephistopheles erhält hier eine Persönlichkeit und ist nicht mehr bloßer Komparse. Die Darstellung des Teufels als höfliche, ironische und mehrdeutige Figur mit Intelligenz und Charme setzte sich als Vorbild für viele weitere Konzeptionen des Bösen durch¹⁰⁹ und konsolidierte sich als eigener Stereotyp der Teufelsdarstellung.

Forschergeist und Fortschritt, die ursprünglich in der Volkssage als Werk Teufels gebrandmarkt wurden, avancierten in Goethes Meisterwerk „Faust“ zum Drang nach Selbsterkenntnis und innerer Freiheit. Gegen alle satanischen Gefahren und der Aussicht auf die Hölle strebt Faust nach (mehr oder weniger wissenschaftlichen) Erkenntnissen über die Welt und steht somit als Sinnbild für wissenschaftliche Courage.

Gott gibt Mephisto die Erlaubnis Faust zu verführen, er ist Element der Welt und somit Teil von Gottes Schöpfung und für das Funktionieren der Welt notwendig. Gott lässt Mephistos Bemühungen um Faust zu, denn er weiß:

*„Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten
Weges wohl bewusst.“ (Gott im Prolog)*

Die hier dargestellte personifizierte Funktion Gottes und die Erteilung einer Vollmacht erinnert an die Hiobsgeschichte (siehe Kapitel 1.2 *Die Rolle Satans in der Bibel*). Dass das Verhältnis zwischen Gott und Teufel, „dem Herrn“ und „Mephistopheles“ freundschaftlicher Natur ist, zeigt sich in den beinahe ehrfürchtigen Versen des Mephisto nach dem Abgang des Herrn im Prolog:

*„Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern,
Und hüte mich, mit ihm zu brechen.
Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,
So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.“*

¹⁰⁹ vgl. Russell, 2000, S. 212

2.6 Zum Freien Willen unter der Allmacht Gottes

Im Spannungsfeld zwischen menschlicher Willensfreiheit und deterministischem Weltbild stellt sich die Frage, wie sich menschliche Freiheit und Verantwortlichkeit angesichts der Allmacht Gottes konstituieren. Eine Voraussetzung scheint die andere auszuschließen. Eine philosophische Frage, die bis heute sowohl Theologen wie auch Physiker, Psychologen, Rechtswissenschaftler und Neurobiologen diskutieren.

Als „Illusion“ kann man den Freien Willen in der Lehre des Determinismus bezeichnen. Wenn alle Naturvorgänge kausal festgelegt sind, sind dies demnach auch sämtliche Entscheidungen des Menschen. So sagt der Philosoph Brian Hobbie (sic) Hebblethwaite, dass *„wenn alle zu einer bestimmten Zeit operierenden Ursachen bekannt wären“*, man genau wüsste *„welche Auswirkungen sie in der Zukunft hätten.“*¹¹⁰ Gott wüsste demnach Bescheid, was geschehen würde.

Laut Definition des Duden schließen sich Freiheit und Determination als *„der Willensfreiheit widersprechende Lehre von der Bestimmung des Willens durch innere od. äußere Ursachen“*¹¹¹ aus. Es gibt allerdings auch Vertreter des Determinismus, die Determinismus und Willensfreiheit als logisch vereinbar betrachten (Kompatibilismus im Gegensatz zum Inkompatibilismus).

In der christlichen Theologie steht der freie Wille („Liberum arbitrium“) des Menschen im Spannungsfeld zum Gedanken der göttlichen Allmacht.¹¹² „Prädestination“ wird die göttliche Vorherbestimmung bezeichnet, im Besonderen *„die Bestimmung des einzelnen Menschen zur Seligkeit oder Verdammnis durch Gottes Gnadenwahl“*.¹¹³

Es stellen sich Fragen wie: Inwieweit ist der Mensch genetisch vorprogrammiert gewisse Dinge zu tun und wie lässt sich dies mit der Willensfreiheit vereinbaren?

¹¹⁰ Russell, 2000, S. 101

¹¹¹ Duden, Band 5, S. 217

¹¹² vgl. „Willensfreiheit“ In: <http://lexikon.meyer.de>

¹¹³ Duden, Band 5, S. 795

Hätte Gott den Teufel also böse geschaffen, dann *müsste* der Teufel Böses tun und wäre des Vorwurfs entledigt. Wäre der Teufel allerdings ohne das Zutun von Gott geschaffen worden, wäre Gott nicht allmächtig.

„[...] Das wirkliche ist das moralische Übel, das heißt die Sünde, die von unserer freien Entscheidung, unserem freien Willen abhängig ist. Eben dieser freie Wille, das höchste Geschenk an die Kreatur, befreit Gott von der Verantwortung für das moralische Übel, das allein der Entscheidung des Menschen zuzuschreiben ist. So waren auch Satan und Adam in ihrem Urzustand von Grund auf gut; sie brachten die Sünde durch ihre freie Entscheidung in die Welt.“¹¹⁴

So lautet die Glaubensauffassung des heiligen Augustinus (354 – 430 n.Chr.), dessen Reflexionen die christliche Theologie der nachfolgenden Jahrhunderte bestimmte.¹¹⁵ Nicht nur dem Menschen wird nach dem Glaubenskonstrukt des Augustinus der freie Wille zugesprochen, sondern auch Satan, dessen Fall einer freien Entscheidung entsprang. So sei durch den freien Willen das Böse in die Welt gekommen¹¹⁶ und da der freie Wille von Gott gegeben sei, sei das Böse eine notwendige Folge der Schöpfung. Inkonsequenterweise postulierte er aber vor allem in späteren Jahren einen deterministischen Kosmos, in dem dennoch der freie Wille in irgendeiner Form existieren würde und widersprach sich so in seinen Ausführungen.¹¹⁷ In diesem vordergründig prädestinistischen Weltbild zieht Gott seine Allmacht freiwillig zurück und lässt dem Menschen mit dem Wissen um dessen Entscheidung die Wahl.

Deutlich lässt sich an den Überlegungen des Augustinus der Konflikt treuer Kirchendiener ablesen göttliche Allmacht und freien Willen im traditionell christlichen Weltbild vereinbaren zu wollen. Die Debatte darüber hält – mit neueren Erkenntnissen aus der Neurobiologie - bis zum heutigen Tag an.

¹¹⁴ Di Nola, 1993, S. 219

¹¹⁵ vgl. Di Nola, 1993, S. 219

¹¹⁶ vgl. Di Nola, 1993, S. 219, 230-235 und 265 sowie Kaufmann, 1998, S. 75f.

¹¹⁷ vgl. Russell, 2000, S. 99f.

2.7 Zum Teufel und der Sexualität

Als Symbol animalischer Triebe ist der Teufelsfigur seit jeher eine enge Verbindung zur Sexualität inhärent. Im christlichen Mittelalter war die Sexualität des Teufels im Bereich der Perversion und Obszönität angesiedelt und vor allem der Frau zugeordnet, die entweder (in Gestalt der Hexe) mit dem Teufel verkehrte oder unschuldige Menschen verführte.¹¹⁸ Traditionellerweise ist der Teufel jedoch fast immer männlich ob seinen Attributen von Macht und Aktion, die den maskulinen Zeichen zugeschrieben werden.

Dennoch ist den Teufelsmanifestationen das Weibliche immanent. Um zu verführen schlüpfte er in die Gestalt von Frauen mit immensen attraktiven und anziehenden Äußeren, beispielsweise als Aphrodite oder Minerva. Der Teufel stützt sich auf die dem Weiblichen zugeschriebene Verführung. Die Hexe als Dienerin des Teufels fungierte als Sinnbild unterdrückter – oder nun vielmehr ausgelebter – Sexualität, die es zu unterdrücken und zu vernichten galt. Die Hexe ist dem Teufel hörig und dies auch in sexueller Form – ein Umstand, von dem sich viele Männer wegen der großen Potenz, die dem Teufel nachgesagt wurde, bedroht fühlten.

Als Spiegelung des Unterdrückten manifestiert sich im Teufel die christliche Ethik der Sexualunterdrückung.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vor allem in der Hippie-Bewegung, erfährt der sexuelle Aspekt des Teufels neue Beachtung und Verkehrung ins Positive. Nun fungiert der Teufel als Symbol für sexuelle Befreiung, für den Genuss sexueller Befriedigung und der Überschreitung überholter Tabus der elterlichen 50er Generation, die das Erleben der Lust bagatellisierte.

Der Begriff der Verführung wird im populären Sprachgebrauch sowie in der Psychologie in Verbindung zur sexuellen Verführungskunst verwendet –

¹¹⁸ Der Incubus ist der Teufel, der mit der Hexe Geschlechtsverkehr hat, der Succubus das weibliche Gegenstück, das mit (schlafenden) Männern verkehrt. Diese und andere sexuelle Verhexungen aller Arten (z.B. den Ehegatten mit Impotenz zu verhexen) gehörten im Mittelalter zum Wirkungsbereich des Teufels.

zentrales Merkmal der Teufelsfigur, in der Paradoxa wie Anziehung und Abgestoßensein aufeinandertreffen, Schrecken und Lust. Möge man es Freuds „Es“ nennen, das Triebhafte, Sexuelle, das sich in einem strikten Kontrast zur hohen und reinen Seele befindet. Zur Teufelsfigur gehört auch das Rauschhafte, die Ekstase und das ungehemmte Ausleben sexueller Fantasien.

Im Satanismus wird dieses Charakteristikum des Teufels als Symbol der entfesselten Triebe bis hin zu sexuellen Perversionen überspitzt. Den Lehren der 1966 gegründeten Gemeinschaft *Church of Satan* zufolge sei Satan „*das Symbol für die instinkthaften Lüste, die egoistische und libidinöse Triebhaftigkeit der Kreatur, [...]*“¹¹⁹

¹¹⁹ Di Nola, 1993, S. 432

3 Zum Teufel im Film

3.1 Die Figur des Teufels in der Filmgeschichte

„Welches Schicksal auch immer dem Teufel in den Kirchen beschienen sein mag, ist seine Position in der weltlichen Alltagskultur gesichert.“¹²⁰

Als Metapher des Bösen hat der Teufel einen festen Platz in der populärkulturellen, massenmedial konstruierten Welt vereinnahmt, regelmäßig erscheint er samt seiner Insignien und Attributen in vielfältiger Ikonografie in Werbung, Film und Fernsehen.

Seit den Anfängen des Films gibt es die physische Darstellung des Teufels, eine äußerst brauchbare Figur ob ihrer Wandlungsfähigkeit und ihrer sprichwörtlich „tausend Gesichter“. Besonders das Medium Film hat die Teufelsfigur in seiner Nutzbarkeit als einer antagonistischen Figur, die keiner langen Einführung gebraucht, erkannt. Bereits Méliès zeigte seine Vorstellung einer Figur des Urbösen im Jahr 1896 und inszeniert den Teufel in der Tradition einer Karikatur: künstlerisch, burlesk und betont unglaubwürdig.¹²¹

Besonders im deutschsprachigen Raum stand man der Teufelsfigur in den ersten Jahrzehnten des Filmschaffens aufgeschlossen gegenüber, reihte sich diese Figur doch nahtlos in die gern inszenierte und gesehene Welt der germanischen Sagen und Mythen ein.

Hervorgehoben sei hier die Arbeit von Carl Dreyer, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als erklärter Liebhaber von Paradoxien eine Affinität zur Teufelsfigur entwickelte und in deren Darstellung (*Die Seiten des Satans-Buches*, 1921, Episodenfilm) das Böse mit dem Guten (nicht umgekehrt) zu verbinden suchte und das Böse in den menschlichen Handlungen selbst

¹²⁰ Stanford, 2000, S. 285

¹²¹ vgl. Beitrag von Marco Zatterin „Der Teufel auf der Leinwand. Das Teufels – Kino“ In: Crispino, 1987, S. 169

deutlich hervortrat – ein Schema, das oft in der Darstellung europäischer Filmemacher hervortrat.

Symbolischen Anspruch entwickelten expressionistische Filmemacher wie beispielsweise Friedrich Wilhelm Murnau in „*Satanas*“, 1919. Bis in die 30er Jahre dominierte eine horrorfilmartige Darstellung voll Gewalttätigkeit, während des zweiten Weltkrieges erlebte der Teufel in Amerika sein Comeback, beispielsweise in „*Die Liebe und der Teufel*“ von Marcel Carné, 1942. In den Zeiten des Friedens verminderte sich das Interesse am Teufelssujet, es wurde durch dämonische Figuren wie Dracula und Frankenstein ersetzt.

Ab den 50ern avancierte der Teufel zum festen Bestandteil des Figurenrepertoires (billiger) Horror- und Schreckensfilme, wobei er zur undifferenzierten Figur des reinen Bösen und der Finsternis verkam. In den nächsten zwei Jahrzehnte blieb er im Milieu zweit- und drittklassiger Filme.

Erwähnenswert ist der surrealistische, gewalttätige und anarchistische Film „*Die Milchstraße*“ vom französischen Filmregisseur Luis Bunuel, 1969. Hier ist der Einfluss des Teufels unterschwellig zu spüren, er wird jedoch niemals sichtbar und ist als Provokateur des Glaubens zu verstehen. Ebenfalls ohne eigene Gestalt und in den Körpern der Menschen bleibt das Satanische in Ken Russells „*Die Teufel*“, 1970 – sichtbar in den Verhaltensweisen der Menschen.

In den 70er und 80er Jahren nahm die Präsenz der Teufelsfigur beständig ab. 1981 taucht ein technologienliebender, die göttliche Dummheit verfluchender Teufel in Terry Gilliams „*Die Zeitbanditen*“ als Satire auf den alten Teufel auf. Und Ridley Scott inszenierte ihn im märchenhaften „*Legende*“, 1985 als großen Teufel – den gehörnten Despoten der Hölle.¹²² Auch diese Flaute weilte nur bis zur neuen Popularität durch kultige Darstellungen berühmter Schauspieler wie Jack Nicholson und Robert de Niro in „*Die Hexen von Eastwick*“ und „*Angel Heart*“, beide im Jahr 1987.

¹²² vgl. Beitrag von Marco Zatterin „Der Teufel auf der Leinwand. Das Teufels – Kino“ In: Crispino, 1987, S. 170 - 181

In den 90ern des 20. Jahrhunderts erfreute sich die Gestalt des Teufels im Film neuer Präsenz, im Zuge des Booms von Horror- und Mysteryfilmen setzte eine intensive filmische Auseinandersetzung ein. Die Faszination liegt in seiner Unerklärbarkeit, in seiner Undefinierbarkeit. Gerade dadurch eröffnet sich für Filmemacher die Chance der Teufelsfigur eine eigens definierte „Maske“ aufzusetzen. So gibt es den Teufel im mystischen, satirischen, komödischen, parodistischen Film usw. In dieser Untersuchung werden *„Teuflisch“*, 2000, (Komödie) sowie *„Im Auftrag des Teufels“*, 1997, (Mysterythriller) einer Analyse unterzogen, weitere Beispiele für Teufelsfilme der 90ern sind *„God`s Army“*, 1995; *„End of Days“*, 1999 und im beginnenden 21. Jahrhundert *„Die Passion Christi“*, 2004; *„Constantine“*, 2005; *„Das Omen“*, 2006, etc. (siehe auch Kapitel 3.1.1 Die Funktionen des Filmteufels).

Die filmische Verarbeitung des Faust-Stoffes verdient ob ihrer Häufigkeit eigene Erwähnung. Seit Anfängen des Films und ganz besonders in den ersten Jahrzehnten seiner Entstehung erlangte Goethes Mephistopheles durch die Inszenierung von Friedrich Murnau als karikaturistischer Teufel in einer burlesken und farcenhaften Rolle Beachtung. Doch auch in Amerika inspirierte er zahlreiche Regisseure des 20. Jahrhunderts zu ihren (meist eher traditionellen) Interpretationen des Mephisto-Teufels.¹²³

Die sogenannten „Exorzismus-Filme“ sollen hier der Vollständigkeit halber Eingang finden, da hier allerdings der Teufel nicht in personifizierter Form auftritt, hat dieses Subgenre keine nähere Relevanz für diese Untersuchung. Generell lässt sich konstatieren, dass das Teufelsbild der Exorzismus-Filme dem Schreckens- und Horrorbild der Teufelsdarstellung zuzuordnen ist. Zu Kultfilmen konsolidierte sich Roman Polanskis *„Rosemary`s Baby“*, 1968 und *„Der Exorzist“* von William Peter Blatty, 1973. Eine neuere Verfilmung des Besessenheitssujets – wiederum unter dem Horroraspekt – *„Der Exorzismus von Emily Rose“*, 2005.

¹²³ vgl. Beitrag von Marco Zatterin „Der Teufel auf der Leinwand. Das Teufels – Kino“ In: Crispino, 1987, S. 176 - 179

Kurioses Faktum ist, dass der Darstellung des Teufels weit mehr Rechnung getragen wurde als der Darstellung des Guten, von Gott. Welche psychologischen oder transzendentalen Bedürfnisse der menschlichen Seele man nun letztendlich als Quelle der Faszination am Teufel zusprechen mag, es scheint, „dass die Initiation ins Böse eine größere Anziehungskraft ausübt als jene ins Gute.“¹²⁴

3.1.1 Die Funktionen des Filmteufels

Verena Bach ordnet der Teufelsfigur in ihrer Dissertation *„Im Angesicht des Teufels. Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980“*, 2006 sechs unterschiedliche Funktionen zu, die hier kurz erwähnt werden sollen.

Als **Verführer** präsentiert sich der Teufel in *„Im Auftrag des Teufels“*, 1997; *„In einer kleinen Stadt“*, 1993 oder *„Doktor Faustus“*, 1982 und *„Teuflisch“*, 2000 und hat die Absicht die Menschen negativ zu beeinflussen, die sich durch bestimmte Eigenschaften qualifiziert haben. Nicht selten schließen sie einen Pakt mit ihm ab. Zentral sind hier die Entscheidungssituationen, in der der Teufel als „böser Impuls“ auftritt:

„Als Katalysator lockt er dabei das in ihr bereits vorhandene Böse hervor.“¹²⁵

Als **Projektionsfläche** erscheint der Teufel in der Figur eines Sündenbocks, der die Schuld auf sich nimmt, eine Transformation des Verteufelungsmechanismus „der Anderen“ (*„Angel Heart“*, 1987 oder *„Hexenjagd“*, 1996).

Der **apokalyptische Reiter** zeigt sein monströses Anlitz und erscheint als Schreckensfigur, die die Macht an sich reißen will in *„Nacht ohne Morgen“*, 1999; *„Legende“*, 1985 oder *„Constantine“*, 2005.

¹²⁴ Felix Karlinger In: Di Nola, 1993, S. 10

¹²⁵ Bach, 2006, S. 17

In biblischem Kontext steht die Teufelsfigur als **Gegenspieler in der Passion**, der Jesus versuchen will. („*Die letzte Versuchung Christi*“, 1988 und „*Die Passion Christi*“, 2004)

Der **satyreske Höllenskomödiant** erinnert an den volkstümlichen Teufel, der vom Menschen geprellt und verspottet wird und wurde inszeniert in den Komödien „*Little Nicky – Satan Junior*“, 2000 und „*Die Hexen von Eastwick*“, 1986.

Und letztendlich die Verfilmung des Teufels als **Kämpfer gegen die Ratio**, der im Zeitalter der Wissenschaft die Menschheit von seiner Existenz überzeugen will („*Der teuflische Mr. Frost*“, 1990 und „*Der große Bagarozzy*“, 1999).

3.2 Genretheorie und Genreanalyse nach Hickethier¹²⁶

3.2.1 Definition Genre

Genres sind Ordnungsschemata, die Filme nach gleichbleibenden Elementen im Bereich des Milieus, der Personen, des Geschehens sowie des Wertesystems kategorisieren. Diese Merkmale können die Handlung des Films oder Figuren darin betreffen, aber auch räumliche und zeitliche Rahmenbedingungen, bildliche Motive, den visuellen oder ästhetischen Stil, narrative Muster, usw.¹²⁷ Sie kennzeichnen sich durch „*typische soziale oder geographische Lokalisierung, durch spezifische Milieus oder Ausstattungsmerkmale, Figuren- oder Konfliktkonstellationen oder durch besondere Themen oder Stoffe.*“¹²⁸

Diese Merkmale bilden einen „Genre–Rahmen“, durch welchen der Film im Kontext zu anderen Filmen seines Genres gelesen werden muss,¹²⁹ denn Filme eines Genres werden intertextuell verstanden, sie funktionieren u.a. durch ihre Abgrenzung anderer Genreproduktionen.

¹²⁶ vgl. Hickethier, Genretheorie und Genreanalyse In: Felix: Moderne Film Theorie, 2003 und Hickethier, Film,- und Fernsehanalyse, 1996; zusätzliche Quellen sind explizit gekennzeichnet.

¹²⁷ vgl. Borstnar, 2002, S. 51

¹²⁸ Müller, 1997, S. 141 zitiert In: Felix, 2003, S. 62, sowie Rother, 1997, S. 141

¹²⁹ vgl. Winter, 1992, S. 38

Die Unterscheidung zur „Gattung“, die sich nach dem gestalterischen Aspekt (wie z.B. Spielfilm oder Dokumentarfilm) richtet, liegt somit auf seinem Fokus der inhaltlich–strukturellen Ebene.

Maßgeblich beeinflusst oder begründet wurde die Entstehung von Genres durch ökonomische Interessen. Filmindustrie und Rezipienten arbeiten gleichermaßen mit der Klassifikation „Genre“ – Bedürfnis und Nutzen der Genrerezeption und -produktion sind somit nicht einseitig. Genres organisieren Erfahrungen und die Erwartungshaltung des Rezipienten mit/an den Film.¹³⁰ Sie unterstützen die Orientierung in der Filmelandschaft, was auf Rezipientenseite zu einer dezitierten Auswahl und Erwartung an den Film führt und von Produzentenseite wiederum gezielt im Produktionsprozess eingesetzt werden kann. In dieser beiderseitigen Abhängigkeit profitieren die Filmemacher durch sichere Einnahmen der Stammrezipienten eines Genres und durch billigere, weil seriale Produktionen. Somit regulieren Genres maßgeblich Prozesse der Produktion, Distribution und Rezeption. Wenn in dieser symbiotischen Wechselbeziehung die Erwartungen der Rezipienten kalkulierbar von Produzentenseite in profitorientierte Erwartungen an den Film münden, spricht Hanns J. Wulff von „Erwartungserwartungen“.¹³¹

Eine genaue Typologisierung ist bis heute nicht möglich, u.a. durch die zahlreichen Überschneidungen der Genrebezeichnungen und deren komplexe Definition (siehe auch 3.2.2 *Genres als Prozess*) – dennoch funktioniert das System „Genre“,¹³² wobei eine Berücksichtigung des künstlerischen Aspekts in diesem profitorientierten System zu bezweifeln ist.

Schon 1932 postulierte Rudolf Arnheim, was sich heute in der Filmindustrie ausgehend vom Mainstreamfilm Hollywoods klar abzeichnet und die Filmelandschaft zu weiten Teilen charakterisiert:

„Das Publikum erzwingt sich die Filme, die es haben will. Der Industrielle arbeitet nach dem Diktat der Massen: Er sieht aus den

¹³⁰ vgl. Winter, 1993, S.199

¹³¹ vgl. Rother, 1997, S. 142

¹³² vgl. Hickethier, In Felix, 2003, S. 64f.

*Abrechnungen, welche Filme 'groß gegangen' sind und welche nicht, und danach richtet er seine Produktion ein.*¹³³

Das gesteigerte Bedürfnis nach Präzisierung äußert sich in einer steigenden Zahl von Genrebezeichnungen, die sich verstärkt auch in Subgenres und Genrehybriden (Vermischungen einzelner Genres) vervielfachen. Besonders im Bereich des Fernsehens haben sich Genreformen ausdifferenziert und miteinander vermischt um eine breitere Palette an Emotionen anzusprechen und die Demographie der Zielgruppen auszuweiten.

In der Genretheorie werden einzelne Genres auf eine Definition, narrative Muster, die Ikonografie visueller Stereotypen und Standards, dem Verhältnis von Ideologie und Geschichte, dem filmindustriellen Produktionszusammenhang und dem Verhältnis von Genre und Autorenschaft hin untersucht.¹³⁴ Der Begriff der Genretheorie kann sich aber auch auf die metatheoretische Ebene beziehen, auf mediale und kulturelle Aspekte sowie dem Verhältnis einzelner Genres zueinander.

3.2.2 Genres als Prozesse

Genrefilme sind nicht statischer Natur, sondern konstituieren sich durch einen beständigen Wandlungsprozess. Jeder neue Film eines Genres verändert das Genre selbst. Da sie aus einem Konsens von Produktions- und Rezeptionsinteressen gebildet werden, wandeln sie sich demzufolge nach ökonomischen und/oder kulturellen Entwicklungen.

*„Denn jeder Genrefilm stellt auch etwas Neues dar“.*¹³⁵

Somit sind die strukturellen Komponenten eines Genres wie Plot, Charaktere, Setting, Themen und Stil nicht starr festgelegt, sondern veränderlich in zahlreichen neuen Kombinationen. Beispielsweise kann die Lösung des Hauptkonfliktes variieren oder sich eine stereotype Figur untypisch für das Genre verhalten. Bestehende Genremuster und neu hinzugefügte Elemente

¹³³ Rudolf Arnheim zitiert In: ebd., S. 66

¹³⁴ vgl. Hickethier In: Felix, 2003, S. 63

¹³⁵ Winter, 1992, S. 42

werden vermischt bzw. können als typisch zu bezeichnende Genrephänomene in nachfolgenden Entwicklungen „zitiert“ werden. Funktionsweisen von Genres können so aufgezeigt und abgeändert werden um die Spannung aufrechtzuerhalten. Gerade durch das Arbeiten mit den Genrestrukturen kann mit der Erwartung des Zusehers gespielt werden.

Diese dynamischen Konstruktionen müssen in ihrer Historizität erfasst und beschrieben werden. Als Phasenmodell lässt sich dies deutlich darstellen: Entstehung – Stabilisierung – Erschöpfung – Neubildung.¹³⁶

Die Entstehung eines Genres erfolgt dann, wenn sich eine Form oder ein Schema entwickelt, das häufig benutzt wird und sich nachhaltig im Bewusstsein der Rezipienten verankert hat. Dabei erfolgt gleichzeitig eine Abgrenzung zu anderen Motiven, Sujets und Erzählmustern. In der Regel bindet sich das Hervortreten eines Genres an einen erfolgreichen Prototyp, der sich deutlich von anderen „typischen“ Erzähl- und Darstellungsmustern abhebt, der schnell mit anderen Varianten verschmilzt – ein „Generalisierungsprozess“ findet statt.

Die Phase der Stabilisation ist von zahlreichen Variationen des Genres geprägt ausgehend von der Notwendigkeit dieser Zeitqualität sich wiederholt mit einer Geschichte zu beschäftigen. So entsteht auch nichts grundsätzlich Neues, sondern *„Bilder, die vorher schon da waren“*¹³⁷ und somit nur rekonstruiert werden.

Diese Entwicklung führt zwangsläufig zu einer Erschöpfung des Genres. Einerseits erschöpft sich das Angebot an Variationen der Geschichte, andererseits verändert sich der kulturelle Kontext, der die Entstehung des Genres begünstigt hat.

Wenn sich durch eine Erweiterung des Genres auf inhaltlicher oder gestalterischer Ebene ein neu aufgetauchtes kulturelles Bedürfnis befriedigen lässt, bilden sich neue Subgenres, Genres und Genreparodien. Besonders in

¹³⁶ vgl. Hickethier, In Felix, 2003, S. 70-73

¹³⁷ Georg Seeßlen zitiert In: Hickethier, In Felix, 2003, S. 72

der Zeit der audiovisuellen Expansion wird oft ein Rückgriff und/oder eine Variation bereits bestehender Muster vollzogen.

Meist ist keiner der Filme, die einem bestimmten Genre zugeordnet werden, ein vollendetes Beispiel für dieses Genre. Die stetigen Variationen machen eine genaue Abgrenzung oder Belegung „eindeutiger Filme“ eines Genres unmöglich.

Dazu meint auch Jörg Schweinitz in *„Genres und lebendiges Genrebewusstsein“*, 1994:

„Die Suche nach für ein Filmgenre allgemein verbindlichen Indikatoren und Strukturschemata geht mithin ebenso an der Sachlage vorbei wie Versuche, ein System der Genres [...] zu entwickeln.“¹³⁸

Im Zuge ihres Entwicklungsprozesses übernehmen Genres gesellschaftliche wie auch subjektive Funktionen. Sie dienen dazu *„aktuelle gesellschaftliche Widersprüche auf[zun]ehmen und in der Narration Lösungen zu[zun]führen“¹³⁹*. Konflikte, die auf gegensätzlichen Wertvorstellungen beruhen, werden so oft durch einzelne Figuren verkörpert. Einzelne Genres fungieren so als Ratgeber in unterschiedlichen psychologischen und sozialgesellschaftlichen Bereichen, wie beispielsweise zur Festigung der gesellschaftlichen Ordnung oder zur sozialen Integration. Sie dienen kulturellen Ritualen.¹⁴⁰

Das Genre befriedigt allerdings nicht nur gesellschaftspsychologische Auf- und Verarbeitungsbedürfnisse, sondern erweitert seinen „Wirkungskreis“ auch auf die subjektiv-funktionale Ebene:

¹³⁸ Schweinitz, 1994, S. 110/Page 7

¹³⁹ Thomas Schatz zitiert In: Hickethier, In Felix, 2003, S. 82

¹⁴⁰ vgl. ebd., S. 82f.

„Dabei seien es nicht nur die gesellschaftlichen Widersprüche, sondern auch diejenigen, die das einzelne Individuum in sich trage und mit sich auszumachen habe.“¹⁴¹

3.2.3 Zur Stereotypie von Figuren und Handlung

Genres als Prozess des Wiederholens gleichbleibender Muster begünstigen die Hervorbringung von Stereotypen, die zum unverwechselbaren Bestandteil eines Genres werden¹⁴² und darüber hinaus das Funktionieren eines Genres gewährleisten.

Im Bereich der Filmstereotypie wird demnach der Film danach gefragt, wie *„Figuren der Narration bestimmte Menschenbilder repräsentieren, beeinflussen oder auch prägen.“¹⁴³*

Figurenstereotypen im Film werden (vereinfacht) verstanden als strukturierte Vorstellungen über Menschen, die im Alltagsbewusstsein verankert sind, also eng mit der alltäglichen Vorstellungs- und Wertewelt verbunden sind. Umgekehrt prägen aber auch die filmischen Figurenstereotypen die Vorstellungswelt der Zuschauer, es besteht ein zirkulärer Ansatz zwischen Filmemachern und Rezipienten, wobei sich die daraus resultierenden Figurenbilder gegenseitig überlappen.¹⁴⁴

Filmische Stereotypen sind gekennzeichnet durch gleichbleibende Merkmale im Bereich der Kostümierung der Figuren, ihrer Physiognomie und ihres Verhaltensrepertoires. Stereotypen im Genrefilm unterliegen, wie das Genre selbst, einem stetigem Wandel. Es gibt keinen eindeutigen Gestaltscharakter, vielmehr gibt es zahlreiche Variationen eines etwaigen Prototyps.¹⁴⁵ Wie auch die Genres selbst können die Stereotypen eines Genres nur im Kontext zu vorangegangenen Produktionen gelesen werden.¹⁴⁶ Ein Vertreter des Genres zitiert somit gewollt oder ungewollt seine Vorgänger.

¹⁴¹ ebd., S. 83

¹⁴² vgl. Hickethier, In: Felix, 2003, S. 76

¹⁴³ Schweinitz, 2006, S. 44

¹⁴⁴ vgl. ebd.

¹⁴⁵ vgl. Hickethier, In: Felix, 2003, S. 78ff.

¹⁴⁶ vgl. ebd.

Jörg Schweinitz, 2006, unterscheidet hinsichtlich der Filmfiguren zwischen Charakteren und Typen. Charaktere erhalten ihre Gestalt erst sukzessive im Laufe der Handlung, sie entwickeln sich und besitzen „*ein individuelles und vielschichtiges geistig-psychologisches Profil*“.¹⁴⁷ Demgegenüber stehen die Typen, die als Schemata funktionieren und an wenigen markanten Attributen erkennbar sind. Hier fehlt jede individuelle Entwicklung und psychologische Komplexität. Sie agieren rein funktionell und ermöglichen bestimmte Abläufe und Geschehnisse der Handlung, sie transportieren quasi ein „Programm“. Die Typen werden dadurch erkennbar, dass ihnen zumeist Gegenfiguren zugeordnet werden, „*die ähnlich schematisch konstruiert sind wie sie selbst*“¹⁴⁸, was ihre Eigentümlichkeit hervorhebt und eine rasche Wert- und Bedeutungszuweisung der Rezipienten erlaubt.¹⁴⁹

Hierbei ergeben sich laut Schweinitz wiederum zwei Aspekte, die nicht klar von einander abzugrenzen sind. Da sich die Vorstellungswelten und konzipierten Figuren von Rezipienten und Filmemacher gegenseitig beeinflussen, können folgende Polaritäten der Stereotypen auch in einer Figur zusammenfallen:

- Der Stereotyp aus sozialwissenschaftlicher Sicht verkörpert „Bilder von Anderen“, das können Bilder von Angehörigen einer Nation, eines Berufstandes oder Minoritäten in der Bevölkerung sein – sie basieren auf direkte Vorbilder aus der sozialen Realität. (Bsp.: *der Deutsche*, *die Hausfrau*, etc.)
- Auf der anderen Seite stehen Stereotypen, die aus dem narrativen Konzept heraus funktionieren, ihr Bezug zur sozialen Realität ist nicht oder nur in geringem Maße vorhanden – sie wurden in den imaginären Welten der Narration geboren (Bsp.: Figuren aus Westernfilmen).¹⁵⁰

Dazu Schweinitz:

¹⁴⁷ Schweinitz, 2006, S. 45

¹⁴⁸ ebd., S. 46

¹⁴⁹ ebd., S. 45ff.

¹⁵⁰ vgl. ebd., S. 49f.

*„Sind Stereotype im ersten Sinne also durch ihre sozialpsychologische Funktion als Realitätskonstruktionen mit Konsequenzen für die Lebenswelt definiert, so kann im zweiten Sinne die Funktion als relativ autonomes konventionelles Konstrukt für intertextuelle Welten der Imagination in den Vordergrund treten.“*¹⁵¹

Während Stereotypen eng mit kulturellen Bedürfnissen und Ritualen der Menschheit verflochten sind und somit Differenzen in Kulturen, Zeiten und den einzelnen Genres aufweisen; gründen sich Archetypen auf die *„letzten anthropologischen Gemeinsamkeiten“* und sind universal gültig. Vor diesem Hintergrund bezeichnet Jörg Schweinitz die Stereotypen als *„kulturell besondere Muster mit konventionellem Charakter“* und verweist auf deren Reflexion von kulturellen Wissensbeständen, Wunschbilder, ästhetischen Affinitäten usw.¹⁵²

Stereotypen existieren nicht nur im figuralen, sondern auch im dramaturgischen Bereich. Als Handlungsstereotypen werden wiederkehrende Handlungsmuster mit starker emotionaler Wirkung auf die Rezipienten bezeichnet. Sie bieten im jeweiligen kulturellen Rahmen Identifikation, Humor oder etwa Spannung, Angst etc. (beispielsweise die „Rettung in letzter Sekunde“, die Verfolgungsjagd, das „Happy End“). Als organisierte Repertoires bilden sie den Hintergrund für die Genres vor dem sich weitere Stereotypen (Figuren oder Handlungen) arrangieren. So entstehen imaginative Welten, die sich von sozialen Realitäten weitgehend gelöst haben.¹⁵³

3.2.4 Zum mythologischen Gehalt von Genres

Genres weisen narrative Strukturen auf, die *„im Sinne der aristotelischen Dramatik mit Exposition, Höhepunkt und Schluss arbeiten, einfache Handlungslinien verfolgen und die Figuren als Identifikationspotentiale verstehen.“*¹⁵⁴

¹⁵¹ Schweinitz, 2006, S. 50

¹⁵² vgl. ebd., S. 56f.

¹⁵³ vgl. ebd., S. 58f.

¹⁵⁴ Hickethier, In Felix, 2003, S. 81

Einzelne narrative Elemente werden wie erwähnt zu Indikatoren eines Genres. Diese transportierten Geschichtsstrukturen können von wichtiger kultureller und sozialer Bedeutung sein, wenn man von dahinter liegenden Mythen ausgeht. Zentrale Geschichten der Menschheit werden immer wieder neu erzählt – und auch in Genres werden gleiche narrative Strukturen in veränderlicher Form wiederholt.¹⁵⁵ Das Bedürfnis der Menschen nach Mythen hat dieser These nach eine neue Ausdrucksform gefunden: den Film und genauer die Genren als Transportmittel der „ewigen Geschichten der Menschheit“.

Die Wiederholung dieser Handlungsschemata, die scheinbar ein Grundbedürfnis des Menschen nach Geschichten als Identifikationspotentiale befriedigt, inkludiert auch die Wiederkehr bestimmter Figuren. Umgelegt auf kollektive Ur-Bedürfnisse der Menschheit repräsentieren sich in hier Archetypen, die eng mit dem anthropologischen Zyklus verbunden für die gesamte Menschheit gelten.

Robert McKee setzt in seinem Drehbuchratgeber auf Archetypen statt Stereotypen: „*Stereotype Storys bleiben zu Hause, archetypische Storys gehen auf die Reise.*“¹⁵⁶, was meint, dass Stereotypen meist nur regional ansprechen, mythische Archetypen allerdings verbindet die Menschheit auf höherer Ebene – unabhängig von Region, Kultur und sozialer Schicht.

Der Begründer der Theorie archetypischer Inhalte des allgemeinmenschlichen Unbewussten hinter dem aktuellen und historischen Zeitgeschehen ist C. G. Jung. Er verstand die Archetypen als „*ererbte, angeborene strukturelle Dispositionen zu den artspezifischen Verhaltensweisen des Menschen*“¹⁵⁷ - die im kollektiven Unbewussten angesiedelten Urbilder menschlicher Vorstellungsmuster. Diese äußern sich in Handlungen, die bei allen Menschen gleich verlaufen – den Instinkten. Innerlich manifestieren sich diese unbewussten Inhalte durch symbolische Bilder in Emotionen, Träumen, Visionen und mythischen Fantasiebildern und Urgedanken.

¹⁵⁵ vgl. Hickethier, In Felix, 2003, S. 82

¹⁵⁶ Robert McKee, 2001, S. 11

¹⁵⁷ Von Franz, 2005, S. 15

„Die Archetypen sind das Urelement des Geistes und der verschiedenen Kulturen.“¹⁵⁸

Somit äußern sich die Archetypen in wiederkehrenden Charakteren und Kräften, die in den Träumen und Mythen sämtlicher Menschen und Kulturen erscheinen¹⁵⁹, da sie auf „Grundassoziationen“ beruhen, die der Mensch diesen Symbolen zuordnet. Sie haben die Funktion einer Hilfestellung in der Lebensbewältigung inne, stehen sie doch für die Auseinandersetzung mit den Urerfahrungen des Menschen wie Geburt, Tod, Kindheit, Alt werden, Pubertät, usw.

Diesem tiefenpsychologischen Aspekt zu Folge sei in Bezug zum Thema der Teufelsfigur der Archetyp des „Schattens“ hervorgehoben. In der Analytischen Psychologie C.G. Jungs steht dieser für die Persönlichkeitsanteile des „Ichs“, die aufgrund gesellschaftsfeindlicher Tendenzen ins Unbewusste abgeschoben werden (siehe Freuds „Es“). Der Schatten formt gleichsam ein Spiegelbild und wird der Doppelgänger der Persona, er wird negiert oder auf Personen und Objekte außerhalb des eigenen Ichs projiziert. Seine Integration in die Gesamtpersönlichkeit stellt einen wichtigen Schritt in der Individuation („Ganzwerdung“ des Individuums, Reifeprozess) dar. Die Erscheinungsformen des Schatten sind vielgestaltig als Gegenspieler zu finden: der Fremde, der Feind, der Rivale, usw. Durchwegs Figuren, die sich in einer gefährvollen Auseinandersetzung mit der Person befindet. Sozialpsychologisch findet sich der Niederschlag des Schattens in Phänomenen wie der Fremdenfeindlichkeit, dem Rassismus oder der Homophobie – oder eben auch in der Konstituierung der Teufelsfigur im Glauben der Menschheit.¹⁶⁰

Diese Teufelsfigur stellt eine Art „kollektiven Schatten“ dar, sie verkörpert demnach gesellschaftliche Tabus, die von einer ganzen Zivilisation in einen dunklen, unbewussten Bereich verdrängt worden sind.¹⁶¹

¹⁵⁸ ebd.

¹⁵⁹ vgl. Vogler, 2004, S. 51

¹⁶⁰ vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Schatten_\(Archetyp\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Schatten_(Archetyp))

¹⁶¹ vgl. Kaufmann, 1998, S. 175ff.

Filmtheoretiker – allen voran Joseph Campbell - integrieren die Theorie der Archetypen in den massenmedialen Alltag und machten diese Art von Relation zwischen Mythologie und Film äußerst populär. Große Beachtung erhielt der amerikanische Filmautor Christopher Vogler, der auf Basis von Campbells Erkenntnissen Parallelen zwischen dem amerikanischen Mainstreamkino und dem Mythos der „Abenteuerreise des Helden“ legt.¹⁶² (siehe Kapitel 4.2 Zum mythologischen Ansatz des Drehbuchaufbaus)

3.2.5 Definition des Genres „Teufelsfilm“

In Anlehnung an vorangegangene Erkenntnisse aus der Genretheorie und einer Genrestudie des Westernfilms (als Prototyp des Genrefilms) von Will Wright aus dem Jahr 1975¹⁶³ soll hier der Versuch einer Definition des Genres Teufelsfilm basierend auf den erzählerischen Schemata der untersuchten Filme erfolgen. Dies soll die filmischen Rahmenbedingungen der Untersuchung verdeutlichen und eine erste Kategorisierung erlauben.

Die Schwierigkeit einer Genredefinition liegt in den zuvor beschriebenen abstrakten Kategorisierungseinheiten und deren kontinuierlicher Weiterentwicklung. Im genretypischen prozessiven Vorgang formuliert sich dies als ein beständiges Auf- und Abschwelen der Anzahl und Intensität von Filmen mit dem Teufelssujet sowie dessen unterschiedlichen Funktionen (siehe auch Kapitel 3.1.1 Die Funktionen des Filmteufels).

Gerade der Suche nach positiven Aspekten liegt eine Neubildung des Genres zugrunde – abseits der Schreckensfigur des Teufels. Was hier neu ist, ist der Zugang zur Teufelsfigur über seine kathartische Funktion für den menschlichen Hauptprotagonisten und seiner menschlichen, ästhetisch ansprechenden und charismatischen Gestalt.

Vor dem Hintergrund der Genretheorie konstituiert sich gerade das Phänomen eines Teufels abseits der Schreckensfigur als neue Variation des Genres „Teufelsfilm“. Der Verführerteufel kennzeichnet einen Teufelstyp aus der Reihe

¹⁶² vgl. Schweinitz, 2006, S. 56

¹⁶³ Winter, 1992, S. 43

der Figurenvarianten, die genrebedingte Neubildung vollzieht sich als weiblicher Teufel wie in *„Teuflisch“* oder als stark vermenschlichte Teufelsfigur wie *„Im Auftrag des Teufels“*.

Das Genre „Teufelsfilm“ charakterisiert sich über eine personifizierte Darstellung der Teufelsfigur. Sie können mit zahlreichen unterschiedlichen Genres verwandt sein und überschneidende Elemente aufweisen wie beispielsweise mit dem Abenteuerfilm, Fantasyfilm, Horrorfilm, Psychothriller aber auch mit der Komödie. Der Teufelsfilm *„Teuflisch“*, 2000, präsentiert sich als eine Mischung von Komödie, Screwball und Fantasyfilm. *„Im Auftrag des Teufels“* vermischt Mysteryfilm, Horrorfilm, Elemente des Thrillers (oder etwa des Erotikthrillers) und des Gerichtsfilms. *„Teuflisch“* präsentiert sich als Screwballkomödie mit Fantasyfilmelementen.

Die Auswahlkriterien der für diese Untersuchung analysierten Beispiele aus dem Genre Teufelsfilm *„Teuflisch“*, 2000 und *„Im Auftrag des Teufels“*, 1997 sind narrativer und figuraler Art.

- der Teufel in Menschengestalt/als Person
- das Motiv der Versuchung/Verführung des Menschen durch den Teufel
- Läuterung
- Pakt

Allein durch seine Fixierung auf Erzählschemata postuliert Will Wright vier Westerntypen und erfasst sie in ihrer Historizität. Dies zeigt laut Jörg Schweinitz den Trugschluss auf zu denken, dass *„ein ‚Muster‘ wenigstens zu einem gewissen Zeitpunkt das gesamte Genre restlos beherrschen und eine geschlossene narrative Makrostruktur für das Gesamtgenre bereitstellen würde.“*¹⁶⁴

¹⁶⁴ Schweinitz, 1994, S. 109/Page 6

Wright isoliert die Westernfilme nach Funktionen, denn in der Bestimmung der Handlungen und Situationen können die Veränderungen innerhalb des Genres festgemacht und deren symbolische Bedeutung untersucht werden.¹⁶⁵

Im Folgenden soll hier eine erste, kurze Einordnung des Teufelsfilm in seinem für diese Untersuchung verwendeten Typs erfolgen. Nach dem Modell Wrights wird die Entstehung des Teufelsfilms erfragt und eine narrative Struktur sowie ein Grundcharakteristikum der sich gegenübergestellten Kräfte/Gegner festlegt.

Warum entstand der Teufelsfilm?

Genres sind auf kulturelle Prozesse zurückzuführen d.h. sie reagieren auf konkrete kulturelle Bedürfnisse.¹⁶⁶ Ein möglicher Faktor für Entstehung und kontinuierlicher Neubildung wird durch das Bedürfnis des Menschen nach Transzendenz bzw. Religiösität begründet. Trotz modernem, aufgeklärtem Zeitalter bleibt ein Erklärungs- und Beschäftigungsbedarf von numinosen Prinzipien bestehen, was sich beispielsweise in den verschiedenen esoterischen oder New Wave Strömungen bzw. einem gesteigerten Interesse an östlichen Lebens- und Glaubensformen niederschlägt.

Weiters ist der Teufel ein in der Gesellschaft fest verankerter Stereotyp, ihm ist hoher Erkennungswert als *die* antagonistische Kraft inhärent – Inhalte können dadurch schnell und ohne weitere Erklärungen transportiert werden. Dies ist ein Umstand, den sich Rezipienten und Filmemacher gleichermaßen zunutze machen, langwierige dramaturgische Einführungen entfallen. Seine Erscheinung figuriert sublime, tiefsitzende Ängste des Menschen und erweist sich so als äußerst brauchbare Figur im boomenden Bereich der Mystery- und Horrorfilme.

Zusätzlich besitzt der Teufel große Gestaltungsfreiheit aufgrund seines breiten Spektrums an ikonografischen Merkmalen und seiner nicht eindeutig festgelegten und wandelbaren Charakteristik und Erscheinungsform.

¹⁶⁵ Winter, 1993, S. 46

¹⁶⁶ vgl. Winter, 1992, S. 201

Die **narrative Struktur** für den Genretyp, wie er in dieser Untersuchung verwendet wird, folgt diesem Muster:

1. Die Figur (der Geprüfte) lebt im Status quo. Er hat eine besondere Beziehung zum Teufel/zu Gott. Diese kann von Ablehnung bis Ergebenheit gekennzeichnet sein.
2. Der Teufel (der Verführer) ändert diesen Status quo, indem er ihn vor eine Wahl stellt. Möglicherweise schließt er auch eine Art Pakt mit ihm.
3. Der Mensch muss sich entscheiden. Möglicherweise entscheidet er sich zuerst für die böse Sache. Kampf.
4. Das Gute siegt, der Mensch entscheidet sich und geht gestärkt hervor.

Das Verhältnis der Hauptfiguren

Mensch	Teufel
gut	böse
Zweifel	Sicherheit
schwach	stark
Welt	Übersinnliches
Ohnmacht	Macht
Unkenntnis	Wissen
freier Wille	Verführung
Entscheidung	Situation
passiv	aktiv
Schüler	Lehrer
usw.	

4 Zur Filmdramaturgie¹⁶⁷

„Die Faszination, sich mit dem Mainstream-Film zu beschäftigen, ist die gleiche, die auch zur Beschäftigung mit dem Genrefilm geführt hat. Man will hinter dem Populären etwas von den Geheimnissen des Menschen als kulturellem Wesen erfassen; man will die Geheimnisse ‚lesen‘ und entschlüsseln, die sich in den Geschichten verbergen, die die Filme erzählen, scheinbar ohne Autoren und als kollektive Selbstäußerungen der Kultur.“¹⁶⁸
(Knut HICKETHIER)

Zur Verfassung des „idealen“ Drehbuchs existieren zahlreiche Anleitungen und Handbücher unterschiedlichster Filmemacher und Filmtheoretiker. Derlei Ratgeber zur wirkungsvollen Aufstellung von Handlung und Figuren sind vor allem in den letzten Jahrzehnten und besonders auf dem US-amerikanischen Markt populär geworden, wobei die verschiedenen Anweisungen mehr oder weniger das Patent eines erfolgreichen Drehbuchs für sich beanspruchen. Vorstellen möchte ich in dieser Arbeit die Grundlagen des Drehbuchs von Peter Hant, einem deutschen Drehbuchautor, der längere Zeit in Los Angeles arbeitete und dessen Drehbuchkonzept sich an den großen amerikanischen Vorbildern orientiert. Wie Viele seiner KollegInnen basiert seine Drehbuchanleitung auf dem Konzept des amerikanischen Autors Syd Field, dessen Ansatz der wohl bekannteste und am häufigsten zitierte ist.

Der dazu passende mythologische Ansatz wird durch Christopher Voglers *„Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos“* erweitert. Vogler (eng mit Hant befreundet) stützt

¹⁶⁷ Obwohl Definitionen in dieser Arbeit nur geringfügig eingesetzt werden, da die Diskussion der Termini nicht zielführend wäre oder besonders nutzbringend, möchte ich hier kurz zum besseren Verständnis die Begrifflichkeit der Filmdramaturgie nach Rainer Rother zusammenfassen: *„Die Dramaturgie des Films untersucht die Elemente und Leitgesichtspunkte, die Handlungsaufbau und -führung steuern, im Hinblick auf die beabsichtigten Wirkungen beim Zuschauer. Dazu zählen die Figurenkonstellation und die darin angelegten Konflikte, Beziehungen und Charakterisierungen, Spannungserzeugung und -auflösung, Umgang mit dramatischer und rhythmischer Beschleunigung oder Verlangsamung.“* aus Rother, Rainer: *Sachlexikon Film*, 1997, S. 125

¹⁶⁸ Hickethier, In Felix, 2003, S. 84

sich auf Joseph Campbells mythologische Erkenntnisse in „*Der Heros in tausend Gestalten*“ von 1949 (wiederum basierend auf Carl Gustav Jungs Archetypenlehre) und erlangte mit seinem Ansatz über die Parallelen zwischen Mythen und (Hollywood)Film ausgehend von US-Amerika große Poplarität. Dem Umfang und Schwerpunkt dieser Arbeit gemäß folgt ein kurzer und vereinfachter Grundriss seiner Theorie.

Vehement wehrt sich der Autor gegen eine Verabsolutierung seiner Regeln, er begreift sie als Richtlinie, deren Regeln nach Ermessen des Autors gebrochen werden können.¹⁶⁹

Dennis Eick, der in seinem Werk „*Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*“ den aktuellen Stand an Drehbucharleitungen zusammenfasst und resümiert, meint dazu:

*„Will man eine Theorie der Drehbuchliteratur (und damit der Filmdramaturgie) untersuchen, bietet die Drehbuchliteratur wohl die beste Grundlage, denn die Regeln und normativen Anweisungen wiederholen sich und erlauben daher die Einstellung eines grundlegenden Musters.“*¹⁷⁰

4.1 Zur Drehbucharleitung nach Peter Hant

Drehbücher folgen einer Grundstruktur. Die Einteilung einer Geschichte in drei Teile: Anfang, Mitte und Ende ist „universal“, sie entspricht der klassisch geschlossenen, aristotelischen Dramenform, hier wird die Nähe zwischen Drehbucharleitung und klassischer Dramaturgie offensichtlich.

Im ersten Akt wird die Geschichte aufgebaut, im zweiten entwickelt und im dritten wieder aufgelöst. Ein Konflikt entsteht, wird intensiviert und gelöst.¹⁷¹ Diese Faustregel dient zur Orientierung. Logischerweise kann es erst zur Lösung kommen, wenn die Geschichte voll entwickelt ist und die Lösung kann

¹⁶⁹ vgl. Eick, 2006, S. 228: Interview mit C.P. Hant

¹⁷⁰ ebd., S. 33

¹⁷¹ Syd Field benennt die drei Akte in Exposition, Konfrontation und Auflösung.

erst dann funktionieren, wenn der Konflikt korrekt aufgebaut ist. Hauptsache dabei ist, dass der „maximale dramatische Effekt“ erzielt wird.

Geht man von einem Spielfilm mit der Länge von 120 Minuten aus, würde dies 120 Seiten des Drehbuchs entsprechen. Durchschnittlich würde der erste Akt 30 Seiten betragen, der zweite 60 Seiten und der dritte 30 Seiten.¹⁷²

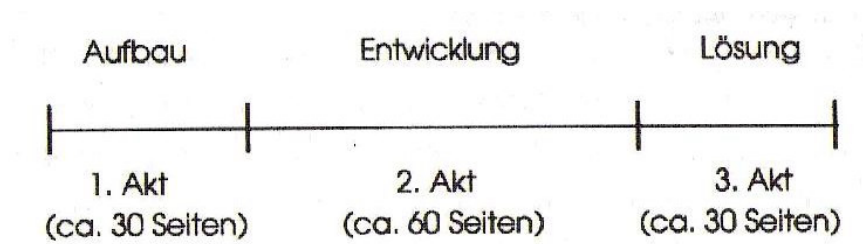


Abb. 1: Aufbau – Entwicklung – Lösung

Peter Hant zeigt eine durchgängige Spannungskurve, wohingegen bei vielen Drehbuchtheoretikern (wie beispielsweise Linda Seger und anderen) nach den Wendepunkten und dessen Spannungssteigerung ein Nachlassen der Spannung verzeichnet wird. Das Publikum brauche diesem Aufbau zufolge Zeit um Luft zu holen und das Vorangegangene auf sich wirken zu lassen.¹⁷³

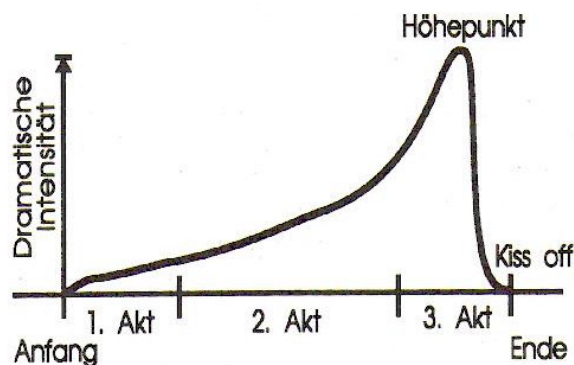


Abb. 2: Spannungskurve

¹⁷² vgl. Hant, 1992, S. 75f.

¹⁷³ vgl. auch Eick, 2006, S. 54

Hant hat im Folgenden die genauen Seitenangaben der Plot Points (Wendepunkte) wie dies Syd Field vorgab, weggelassen. Dessen strikte Festlegung hatte zu Kritik unter den Drehbuchautoren geführt und wurde von vielen abgelehnt oder „aufgeweicht“.

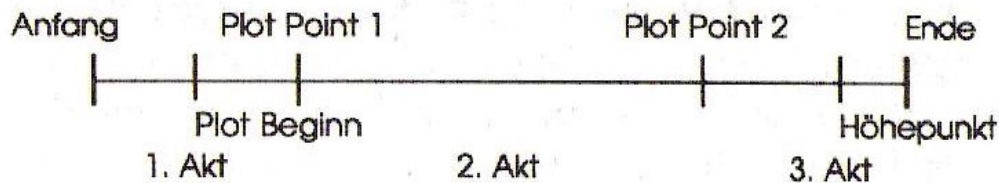


Abb. 3: Eckpunkte der Dramaturgie

Einige der verwendeten fachlichen Termini können im Glossar (siehe Kapitel 4.3 *Glossar filmdramaturgischer Begriffe*) nachgeschlagen werden.

Der 1. Akt¹⁷⁴

Das „Set up“ darf nicht zu langatmig sein, d.h. es darf nicht zu viel unnötige „Back Story“ (Vorgeschichte, die nicht im Film gezeigt wird) enthalten und sollte sich auf die wichtigen Informationen beschränken, die den emotionalen Zugang erleichtern.

„Im Set up wird bestimmt, was in der Welt der Geschichte möglich ist und was nicht.“¹⁷⁵

Der Einstieg in die Geschichte muss so rasch wie möglich erfolgen, die Vorstellung von Protagonist und Antagonist und Plot Beginn sollten so nah wie möglich beieinander liegen. Glaubenssystem und Gesetze der Filmwelt werden nun etabliert, auch der zentrale Konflikt kann hier schon angedeutet werden.

Der Plot Beginn kann erst zu einem Zeitpunkt einsetzen, wenn dem Zuschauer eine emotionale Reaktion möglich ist. Der Gleichgewichtszustand der zuvor geschilderten Welt muss deutlich aus der Balance gebracht werden.

¹⁷⁴ vgl. Hant, 1992, S. 78f und 86-89

¹⁷⁵ ebd., S. 78

Der Plot Beginn hat die Geschichte ausgelöst, ab sofort zielt alles darauf hin diesen Konflikt zu lösen und den Gleichgewichtszustand auf einer anderen Ebene wieder herzustellen. Die konkrete „Frage“, die der Plot Beginn aufgeworfen hat, wird nun auf neue Weise immer wieder gestellt, bis sie am Ende des dritten Aktes beantwortet wird.

2. Akt¹⁷⁶

In der Entwicklungsphase des zweiten Aktes werden Charakter und Motivation des Protagonisten genauer ausgeführt, die Nebenstränge (Subplots) entfalten sich, es wird immer klarer wohin sich die Geschichte entwickeln muss. Die Figur versucht nun das Problem mit alten Verhaltensmuster zu beseitigen, dies funktioniert nicht und führt zu immer mehr Schwierigkeiten auf allen Ebenen.

„Der 2. Akt führt den Protagonisten vom Nicht-wahrhaben-wollen seiner Lage über Ärger zu Verzweiflung bis zum Akzeptieren seiner Situation und zum Kampf für sein Ziel. Die Hindernisse nehmen zu, doch der Protagonist macht sich nicht mehr zu deren Opfer, sondern begreift sie als Herausforderung. Während ihn die Hindernisse anfangs geschwächt haben, machen sie ihn jetzt stärker. Während sich Risiko und Einsatz des Protagonisten erhöhen, verringert sich seine Naivität. [...] Seine verringerte Naivität gibt ihm die Möglichkeit, die Hindernisse, die sich jetzt zunehmend vergrößern, zu meistern.“¹⁷⁷

Drei Dinge hat der Protagonist nun gelernt: Es gibt kein Zurück mehr, er muss sich innerlich ändern um sein Ziel zu erreichen und er hat gelernt die erforderlichen Schritte zu unternehmen.

Im zweiten Akt wird er wiederholt auf die Probe gestellt, die Widerstände erfordern ganzen Einsatz. Gegen Ende des zweiten Aktes werden die Hindernisse schier unüberwindlich, dies ist der schwärzeste Moment. Oft gibt

¹⁷⁶ vgl. Hant, 1992, 91-94

¹⁷⁷ ebd., S. 92

der Protagonist nun sein Ziel auf, erkennt, wie er sich verändern muss und kann aber gerade durch diese Aufgabe wieder neue Kräfte sammeln.

„Am Ende des 2. Aktes entdeckt der Protagonist die innere Schwäche, die ihn von der Lösung des Konflikts abgehalten hat. Das gibt ihm neue Kraft für den 3. Akt.“¹⁷⁸

Mit dem zweiten großen Wendepunkt (Plot Point 2) steuert die Geschichte direkt auf die finale Krise zu.

3. Akt¹⁷⁹

Im dritten Akt steigt sich die Spannung kontinuierlich bis zur Krise und somit zum Höhepunkt der Geschichte. Negative und positive Erfahrungen des Protagonisten folgen rasch aufeinander, das Tempo steigert sich. Nun muss er seine innere Schwäche bekämpfen. Die Phase der Entwicklung oder Klärung ist vorbei, was sich in einer Abnahme dialoglastiger Szenen zeigt.

Kurz vor dem Höhepunkt befindet sich die alles entscheidende Krise: Protagonist und Antagonist stehen sich gegenüber, der Protagonist muss eine Entscheidung treffen. Jede Kraft hat zu unterschiedlichen Zeiten der Geschichte die Oberhand. Dies ist die letzte und wichtigste Entscheidung der Geschichte, die direkt zum Höhepunkt führt. Die zentrale dramatische „Frage“ wird nun beantwortet.

Nun kann die Geschichte auch mit einem ironischen Schluss enden:

„Wenn der Antagonist während des Films dominiert und der Protagonist erst am Schluss triumphiert, wirkt sein Sieg dadurch besonders eindrucksvoll. Es ist aber auch möglich, dass der Protagonist den Antagonisten besiegt, während sich schon wieder

¹⁷⁸ ebd., S. 93

¹⁷⁹ vgl. Hant, 1992, S. 94f.

*neue gegnerische Kräfte formieren, die unseren Helden bedrohen.*¹⁸⁰

4.2 Zum mythologischen Ansatz des Drehbuchaufbaus

Christopher Vogler legt im Interview mit Dennis Eick seine Weltanschauung zugrunde, auf der er sein Modell aufbaut, nämlich seine Annahme, *„dass eine gewisse Struktur existiert, dass es möglich ist, im Chaos des Lebens doch einen Sinn zu finden und dass Erlösung und Lernen möglich sind.“*¹⁸¹

Vogler legt dem Mainstreamfilm verschiedene Variationen des „Monomythos“ der „Reise des Helden“ zugrunde, der universellen Geschichte eines Menschen, der Prüfungen besteht um zu wachsen. Die Transformation des Helden vollzieht sich auf der Identifikationsebene auch im Bewusstsein des Zuschauers. Dieser Reise liegen Grundstrukturen und Gesetze des Lebens zugrunde.

Der Held¹⁸² lebt im Status quo seiner gewohnten Umstände, es ereilt ihn der Ruf nach Abenteuer, dem er aufgrund eines Mangels unterliegt. Er übertritt eine Schwelle, die ihn in eine andersartige Welt führt, wo er zum geheimsten Ort vordringt an dem ihn eine Prüfung erwartet. Diese gilt es auf Leben oder Tod zu bestehen.

Die Reise des Helden kann sowohl äußerer als auch innerer Natur sein bzw. kann ein äußerer Grund vorliegen, der dann zu einer inneren Reise / Entwicklung führt. Der Held steht als Symbol für die Transformation der Seele, die Reise für die einzelnen Stationen des Lebensweges.

Vogler gliedert die zeitlose Reise in einen (flexiblen) Plan von 12 Wegstationen¹⁸³:

¹⁸⁰ ebd., S. 101

¹⁸¹ Eick, 2006, S. 248

¹⁸² Wie auch Christopher Vogler darauf hinweist, möchte ich hier anmerken, dass die Bezeichnung Held nicht das Geschlecht Mann bezeichnen soll, sondern die Rolle – somit steht der Begriff des Helden für Männer, Frauen und Kinder gleichermaßen.

¹⁸³ Vogler, 2004, S. 56

1. Gewohnte Welt
2. Ruf des Abenteuers
3. Weigerung
4. Begegnung mit dem Mentor
5. Überschreiten der ersten Schwelle
6. Bewährungsproben, Verbündete, Feinde
7. Vordringen zur tiefsten Höhle / zum empfindlichsten Kern
8. Entscheidende Prüfung
9. Belohnung
10. Rückweg
11. Auferstehung
12. Rückkehr mit dem Elixier

Hierbei begegnen ihm zahlreiche Archetypen, die da wären: der weise Mentor (Verkörperung der Beziehung: Eltern – Kind, Lehrer - Schüler, Gottheit – Mensch, usw., Sinnbild für das höhere Selbst), der grimmige Hüter der Schwelle, der mehr oder minder uneigennützig Sendbote (der Herold), der Gestaltwandler, der gewiefte Trickster, der Schatten, der Verbündete.

In der Praxis der Filmindustrie sind dies allerdings keine festgelegten Rollen, vielmehr funktionieren die Charaktere als Funktionsträger eines archetypischen Grundmusters. Ein Charakter kann somit die Maske gleich mehrerer Archetypen annehmen, dadurch wird die Figur komplexer und weitaus interessanter und anziehender. Man kann die Archetypen auch als Facetten des einen Heldencharakters interpretieren.¹⁸⁴

4.2.1 Der Held

Obwohl der Mythos als universal gilt, gibt es kulturelle Unterschiede, wie beispielsweise im Bereich des Heroismus. Die heroische Rolle wird in den Kulturen unterschiedlich definiert, von Amerika ausgehend wird der Film vom bewundernswerten, mutigen Helden bestimmt. Der Held kann in schier unendlich vielen Facetten auftreten: Pazifist, Mutter, Einsiedler, Kranken-

¹⁸⁴ vgl. Vogler, 2004, S. 81f.

schwester, Mutter, Clown, Sklave, Rebell, tragischer Versager, Ungeheuer,...¹⁸⁵
Wie hier ersichtlich ist der Held nicht zwangsläufig männlich, Vogler geht im Folgenden auf den eher männlichen Aspekt der Abenteuerreise ein.

Der Held repräsentiert aus psychologischer Sicht das „Ich“, den Teil der Persönlichkeit, der sich von den Angehörigen seiner Gruppe trennt und nach der Ganzwerdung strebt.

Der Held ist die aktivste Figur mit der intensivsten Weiterentwicklung. (Ausnahme: der Held mit Katalysatorfunktion - ein ausgebildeter Charakter, der eine Entwicklung der anderen Figuren auslöst.) Er ist gekennzeichnet durch seine Opferbereitschaft, die bis oder über die Grenzen eines realen oder symbolischen Todes (hinaus)geht.¹⁸⁶

Die Helden können sowohl aktiver, als auch passiver Natur sein: der stets bereite oder zögerliche Held, der gemeinschaftsorientierte oder einsame Kämpfer, der Antiheld (ein Außenseitertypus, entweder durch eine Verletzung geprägt oder unsympathisch/abstoßend oder auch als personifizierter Protest einer Generation) oder Mischformen darstellen wie beispielsweise den Trickster-Held. Weiters kann sich die Heldenfigur wandeln in den Archetypus des Gestaltwandlers, Schatten oder Mentors. Heroische Eigenschaften können somit auch auf die anderen Archetypen, selbst auf den Antagonisten, den Schatten. Der Held verkörpert also nicht ausschließlich positive Werte, er kann auch die dunklen und negativen Seiten des Egos aufzeigen.¹⁸⁷

Jeder Held in jeder Art von Geschichte oder Mythos befindet sich in einer defizitären Situation – ihm fehlt etwas Wichtiges oder etwas wurde ihm weggenommen. Dies kann ein familiärer Verlust sein, das Fehlen eines Partners oder ein innerer Mangel wie Überheblichkeit oder eine seelische Verletzung.¹⁸⁸

¹⁸⁵ vgl. ebd., S. 22 - 25

¹⁸⁶ vgl. ebd., S. 87 - 96

¹⁸⁷ vgl. Vogler, 2004, S. 96 - 99

¹⁸⁸ vgl. ebd., S. 175 - 181

4.2.2 Der Schatten

Der Schatten repräsentiert unbewusste und unterdrückte Kräfte im Menschen, die sich in Gestalt des Antagonisten manifestieren. Dieser muss dem Helden nicht unbedingt feindlich gesonnen sein, verfolgt jedoch eine andere Strategie.

Die psychologische Funktion ist die der Psychosen, der dunklen Seite des Menschen, in der die Urängste wohnen.

Der Schatten ist der würdige Gegner des Helden und kann auch als Metapher für verborgene Aspekte des Helden angelegt sein. Somit kann der Schatten auch im Inneren der Figur in Form von Selbstzerstörung, Überheblichkeit, Machtmissbrauch etc. liegen, aber auch im positiven Sinn in Form von unerkanntem Potential, das bislang keinen Ausdruck fand. Der Schatten kann auf wirksame Weise mit anderen Archetypen kombiniert werden und mit positiven Charakterzügen versehen sein um dem Charakter des Schattens mehr Konsistenz zu geben. „Der Gerechte“ beispielsweise ist ein Bösewicht, der von seiner Sache derart überzeugt ist, dass für ihn der Zweck die Mittel heiligt.¹⁸⁹

4.2.3 Weitere Archetypen

Der Mentor

Mentoren sind meist positiv besetzte Figuren, die den Helden ausbilden und unterstützen, sie haben die Funktion eines Vorbildes und verkörpern die höchsten Ziele des Helden.

Mentoren lehren und überreichen Gaben, die sich der Held erst verdienen muss, indem er etwas opfert, etwas Neues lernt oder eine Verpflichtung eingeht. Weiters tritt der Mentor oft als Wissenschaftler oder Erfinder auf, als Gewissen des Helden, als Quelle der Motivation oder als sexueller Initiator. Aber auch hier können sich negative, dunkle Aspekte zeigen – Antimentoren bringen den Helden auf einen dunklen Weg der Zerstörung. „Gebrochene Mentoren“ befinden sich selbst noch in einem Stadium der Entwicklung, indem sie den Weg, den der Held eingegangen ist, zuvor verfehlt haben. Wiederum

¹⁸⁹ vgl. ebd., S. 143 - 150

kann sich die Mentorenfunktion in mehreren Charakteren zeigen oder im Helden selbst als Form eines z.B. Verhaltenskodex oder Ehrenkodex angelegt sein. Unkörperlich ist es möglich an Stelle des Mentoren auch eine Requisite zu setzen.¹⁹⁰

Der Schwellenhüter

Der Schwellenhüter hindert den Helden am Übertritt in die andere Welt. Er ist Teil dieser anderen Wirklichkeit, oftmals einer aus dem Gefolge des Bösewichts.

Seine psychologische Funktion ist die der Neurosen, der Laster und emotionalen Wunden des Menschen.

Der Schwellenhüter prüft den Helden, der ihn auf unterschiedliche Weise besiegen kann: durch Angriff, List, Bestechung, Besänftigung oder Verbündung – die effektivste Methode ist es in die Haut des Widersachers zu schlüpfen. Der Sieg über den Schwellenhüter bestärkt den Helden auf seinem Weg.¹⁹¹

Der Herold

Der Herold kündigt eine bevorstehende Veränderung oder Wandlung an.

Die psychologische Funktion entspricht dem Ruf nach Veränderung, der in Form eines Boten in menschlicher oder dinglicher Gestalt (Telefonanruf, Telegramm, etc.) auftritt. Der Herold motiviert den Helden und hebt die Spannung der Geschichte.¹⁹²

Der Gestaltwandler

Der Gestaltwandler ist eine schwer zu fassende Figur, er ändert sich in Erscheinung und Launen je nach Belieben. Seine Ernsthaftigkeit und Loyalität ist kaum zu bestimmen, seine Absicht unklar.

Die psychologische Entsprechung ist die von C.G. Jungs *Anima* und *Animus*, den (oft kulturell) unterdrückten Anteilen des jeweiligen anderen Geschlechts im

¹⁹⁰ vgl. ebd., S. 105ff.

¹⁹¹ vgl. ebd., S. 121 - 126

¹⁹² vgl. ebd., S. 127 - 132

Menschen und äußert sich im jeweiligen Unverständnis zwischen Mann und Frau. Der Gestaltwandler tritt überall dann auf, wenn Zweifel an einer Person und dessen Absichten im Spiel sind, oftmals zwischen Mann und Frau.¹⁹³

Der Trickster

Der Archetyp des Trickster findet sich meist in den komischen Rollen, wo er wie der mittelalterliche Narr durch Humor Wahrheiten ans Licht bringt indem er Torheiten und Heuchelei vorführt. Er rückt die Perspektive zurecht und entspannt durch seinen Einsatz von Komik. Dadurch bewirkt der Trickster Veränderungen und sorgt für Bewegung, wo etwas erstarrt ist. Durch sein gewieftes Verhalten wirkt er oft als Katalysator oder erscheint als Charakterzug des Helden, wenn dieser den Schwellenhüter oder Schatten besiegen will.¹⁹⁴

4.2.4 Aufbau Drehbuch - Aufbau Mythos

Ebenfalls 1992 erschienen legt auch Peter Hant in vereinfachter Form die Grundstruktur der Mythen (ausgehend von Joseph Campbells Theorie) über sein Konzept des Drehbuchaufbaus.

Hier folgt seine Gegenüberstellung des Drehbuchaufbaus mit den entsprechenden Stationen des (Mono-)Mythos.¹⁹⁵

1. Akt	Aufbruch
Set Up	Alltagswelt (Gleichgewichtszustand, in dem der Held seinen „scheinbaren“ Platz in der Welt hat, er jedoch nicht sein wahres Selbst lebt.)
Plot Beginn	Ruf zum Abenteuer (Störung des Gleichgewichtszustandes, das Selbstbild des Helden löst sich auf, die Suche nach der wahren Identität beginnt.)

¹⁹³ vgl. ebd., S. 133 - 142

¹⁹⁴ vgl. ebd., S. 151 - 155

¹⁹⁵ Hant, 1992, S. 140 - 152

Die Begegnung mit dem Weisen

Der Weise repräsentiert das höhere Selbst, das dem Helden mit Ratschlägen oder magischen Waffen zur Seite steht.

Plot Point 1	Die erste Schwelle (Die innere Angst des Helden manifestiert sich in einem Hüter der Schwelle, der den Helden testet. Indem er die Schwelle überschreitet, stellt er sich dem Ruf und seinen Problemen.)
2. Akt	Initiation (Das Bestreben sich in der neuen, unbekannten Welt zurechtzufinden wird durch Prüfungen vorangetrieben, die sein inneres, wahres Selbst offenbaren. Seine Ängste / dunkle Seite kommt zum Vorschein.)
Das Hauptquartier des Feindes	Die Drachenhöhle
Die schwerste Prüfung	
Der Kampf um „Leben und Tod“, die Wandlung des Helden vollzieht sich, ein neuer Mensch wird geboren.	
Das Erlangen des Elixiers	
Informationen für den Kampf gegen die antagonistische Kraft, eine Waffe, eine Medizin, der Schatz etc.(Das äußere Objekt symbolisiert den neuen Bewusstseinszustand des Helden, durch das er „Heilung“ erfährt.)	
Plot Point 2	Die zweite Schwelle (Der Held zögert seine Erkenntnis / sein Elixier weiterzugeben.)
3. Akt	Rückkehr (Rückkehr des transformierten Helden in die Welt / den Zustand, aus der(m) er gekommen ist, nun aber mit neuen Fähigkeiten, etc. / dem Elixier.)
Krise / Höhepunkt	Die letzte Schlacht (Das große Zusammentreffen der beiden Kräfte.)
Kiss Off	Der Held als Meister zweier Welten (Der Held ist frei von seinem Konflikt, die Trennung zwischen en Welten ist aufgehoben. Er hat sich fertig entwickelt / ist nun Teil des kosmischen Bewusstseins.)

4.3 Glossar filmdramaturgischer Begriffe

Das nachfolgende kurze Glossar beinhaltet eine Auswahl filmspezifischer Begriffen, die in dieser Untersuchung relevant sind und zur Verwendung kommen. Es wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, die Auswahl bezieht sich rein auf den Nutzen der theoretischen Fundierung durch filmspezifische Termini.

4.3.1 Protagonist und Antagonist¹⁹⁶

Der Protagonist, Hauptfigur und Haupthandlungsträger der Geschichte, hat ein Ziel und kämpft für dessen Erfüllung. Er ist das wesentliche, aktive Moment der Handlung, seine Aktivität (lat. „agere“ – treiben, tun, handeln) treibt sie voran. Die protagonistische Motivation muss plausibel und nachvollziehbar sein und somit Identifikationspotential besitzen.

Es gibt zahlreiche Variationen dieser Hauptfigur, wie z.B. den marginalen Charakter, den Verrückten oder das Opfer.

Das große Hauptziel des Protagonisten muss von einer gewissen Relevanz sein, es muss etwas auf dem Spiel stehen, das der Zuseher ebenso ersehnt wie der Protagonist selbst. Auf dem Weg zu diesem Ziel wird die Hauptfigur ständig gefordert Entscheidungen zu treffen und (eine) neue Richtung(en) einzuschlagen.

Der Hauptprotagonist macht eine – innere oder äußere - Entwicklung durch, die sich beispielsweise häufig auf eine „Backstorywound“ beziehen kann. Diese Bezeichnung steht für ein meist traumatisches Erlebnis aus der Vergangenheit (in der nicht gezeigten Back Story), das das Verhalten im weiteren Verlauf bestimmt. Die Hauptfigur strebt dessen Überwindung an.

Die Entwicklung kann aber auch rein emotionaler Natur sein, wie beispielsweise in einer Liebesgeschichte. Die Figur macht dabei keine gravierende Veränderung durch. Weiters kann die Hauptfigur auch statisch sein, dabei muss

¹⁹⁶ vgl. dazu Eick, 2006, S. 78 - 84

sich allerdings seine Umwelt ändern. Die Figur fungiert in dieser Weise als Katalysator.

Dem Protagonisten, wird eine antagonistische Kraft mit entgegengesetzten Zielen gegenübergestellt. Der Antagonist muss mindestens ebenso aktiv und stark sein wie der Protagonist. Als konträre Kraft definiert sie wiederum die protagonistische Figur in seiner Negation von Zielen und Werten.

Auch hier gibt es verschiedene Typen, beispielsweise einen „Superbösen“, der dem Publikum weit überlegen ist oder aber er ist auf ungefähr demselben Level, kämpft jedoch gegen ein anderes Ziel. Die antagonistische Kraft kann auch unterlegen sein, dabei jedoch eine Machtposition ausüben und ausnutzen usw.

4.3.2 Katharsis

Die Katharsis ist kein filmspezifischer Begriff, soll aber hier erwähnt werden, da der Begriff in dieser Untersuchung von zentraler Bedeutung ist. Außerdem wird der Terminus der Katharsis im Filmdiskurs häufig verwendet, wenn von der Läuterung der Filmfiguren (und insbesondere des Protagonisten) die Rede ist.

Der Begriff der Katharsis geht zurück auf die Griechen, ursprünglich im Sinne von „Reinigung“ und „Erbrechen“ und wurde durch die aristotelische Definition als emotionale und auch religiöse Reinigung des Zuschauers populär. Das Publikum konnte sich demnach durch die Vergegenwärtigung von Furcht und Mitleid durch dessen Nachempfindung emotional reinigen, läutern. Später, beispielsweise bei Goethe, wurde der Begriff allerdings auch auf die geistige Entwicklung des(r) Protagonisten bezogen. Bertold Brecht polemisierte gegen die Katharsis, indem er gänzlich auf den Katharsis-Begriff im aristotelischen Sinn verzichtete. Brecht verlegte die Katharsis von der emotionalen Ebene auf die rationale und förderte eine kritische Distanz und Betrachtung des Zuschauers.

Dennis Eick erwähnt den Läuterungsprozess als Handlungsvorgang, wenn der Hauptprotagonist das angestrebte Ziel nicht erreicht oder nicht mehr erreichen will und entdeckt, dass es andere, wichtigere Werte gibt.¹⁹⁷

Das Konzept der Katharsis ist von zentraler Bedeutung im Schaffungsprozess eines filmischen Werkes oder allgemein gesprochen einer Geschichte. Vogler dazu im Interview mit Eick:

„Ich denke oft über sein [Aristoteles, Anm.d.A.] Konzept der Katharsis nach, die Idee, dass Menschen sich von ihren Ängsten reinigen und befreien können, wenn sie Schauspielern zusehen, die vorgeben, Komisches oder Tragisches zu erleben. Ich glaube, die Welt braucht mehr von dieser Katharsis.“¹⁹⁸

4.3.3 Nebenfigur(en)¹⁹⁹

Nebenfiguren stehen in ihrer Gewichtung für die Geschichte hinter dem Hauptprotagonisten und werden dadurch oft auf ihre Funktion reduziert, beispielsweise als Katalysator, der dem Held zur Hilfe kommt. Außerdem gibt es Nebenfiguren, die das Thema von mehreren Seiten beleuchten und so dessen Komplexität herausarbeiten sowie kontrastierende Figuren, *„die dem Film Vielschichtigkeit verleihen sollen, einfach indem sie ihm eine weitere Dimension hinzufügen.“²⁰⁰*

Peter Hant benennt als Beispiele für Nebenfiguren den Verbündeten, die Geliebte, die thematische Figur, den „catalyst character“ und die komische Figur. Meist seien diese Nebenfiguren einfach gezeichnet unter Rückgriff auf bekannte Muster, auf stereotype Darstellungen.

In Sachen Figurenkonstellation stehen die Figuren der Haupt- oder Nebenhandlung meist symmetrisch zueinander um das Spiel mit mehreren

¹⁹⁷ vgl. Eick, 2006, S. 81

¹⁹⁸ ebd., S. 249

¹⁹⁹ vgl. ebd., S. 84f.

²⁰⁰ ebd., S. 85

Varianten zu gewährleisten und Standpunkte zu exponieren. Verschiedene Facetten der Hauptfigur können so besser beleuchtet werden.²⁰¹

4.3.4 Plot Beginn²⁰²

Der Plot Beginn ist der Auslöser der Geschichte, hier nimmt der zentrale Konflikt des Films seinen Anfang. Der zuvor geschilderte Zustand, in der sich der Hauptprotagonist befindet, wird gestört und erst am Ende (auf einer neuen Ebene) wieder hergestellt. Nach dem Plot Beginn hat sich das Leben des Hauptprotagonisten entweder in positiver oder in negativer Weise entscheidend verändert. Er ist nun gezwungen alle seine Kräfte, Fähigkeiten, Emotionen usw. auszuschöpfen um sein Leben wieder ins Gleichgewicht zu bringen.

Die Frage, die gleichsam am Plot Beginn aufgeworfen wird, kann erst zum Höhepunkt des Films (Ende 3. Akt) „beantwortet“ werden. Dies kann sich in einer Handlung äußern, in einem Dialog oder in einer Entscheidung des Hauptprotagonisten. Es ist allerdings das einzige Ereignis im Film, das den Gesetzen der Diegese widersprechen darf, sonst verliert der Film seine Glaubwürdigkeit.

4.3.5 Wendepunkte (Plot Points)

Wendepunkte sind Stellen, an denen sich die Geschichte in eine andere Richtung bewegt, als es zuvor den Anschein hatte. Sie lenken die Geschichte in eine neue Richtung, wobei sich die Erwartungshaltung des Zuschauers unabhängig vom positiven oder negativen Ergebnis nicht erfüllt.

Zwei Wendepunkte sind von entscheidender Bedeutung: Der Höhepunkt am Ende des 1. Aktes (Plot Point 1) und der Höhepunkt am Ende des 2. Aktes (Plot Point 2). Diese Wendepunkte bestimmen die Handlung des darauffolgenden Aktes und stehen oft im Gegensatz zueinander (d.h. einer ist positiv, der andere negativ). Der Protagonist wird vor eine neue, unbekannte Situation gestellt; die durch eine neue Information, eine Ortsveränderung, eine Verhaltensänderung

²⁰¹ vgl. ebd., S. 86

²⁰² vgl. Hant, 1992, S. 79 – 89, Weitere Bezeichnungen sind u.a. Inciting Incident, Turning Point, Catalyst und Point of Attack.

der antagonistischen Kraft etc. eingeläutet wird. Um mit dieser neuen Situation fertig zu werden, muss der Protagonist neue Kräfte mobilisieren und neue Eigenschaften entwickeln. Alte Verhaltensmuster sind überkommen, sie funktionieren nicht mehr.²⁰³ Eine Veränderung ist nun zwingend notwendig.

Reversals sind Wendepunkte, an denen sich die Geschichte um 180 Grad dreht. Der Protagonist entdeckt eine neue Information und ändert sein Verhalten oder seine Einstellung in eine vollkommen neue Richtung. Kaum eine Geschichte trägt mehr als ein Reversal.²⁰⁴

4.3.6 Konflikt²⁰⁵

Der Konflikt ist der „Motor“ des Geschehens und muss im Laufe der Geschichte gelöst werden. In der Drehbuchliteratur wird dieser Begriff unterschiedlich definiert. Peter Hant konstatiert drei Konfliktarten, den materiellen (äußerer Konflikt), den geistigen und den emotionalen (innerer Konflikt) Konflikt. Andere Theoretiker haben differenziertere Unterscheidungen getroffen, wie beispielsweise Linda Seger, die eine Unterscheidung des Konfliktes in den inneren Konflikt, zwischenmenschlichen Konflikt, den sozialen Konflikt, den situativen (Bsp.: Naturkatastrophen) Konflikt, den kosmischen Konflikt (eine höhere Macht, oft in eine Figur projiziert) festlegte.

4.3.7 Krise

Kurz vor dem Höhepunkt am Ende des dritten Aktes befindet sich die alles entscheidende Krise. Protagonist und Antagonist stehen sich gegenüber, der Protagonist muss eine Entscheidung treffen. Dies ist die letzte und wichtigste Entscheidung der Geschichte. Der Protagonist ist nun gezwungen sich zu offenbaren. Dies kann eine allerletzte Fähigkeit, eine Begebenheit aus der Vergangenheit oder eine unbekannte Charaktereigenschaft sein.²⁰⁶

²⁰³ vgl. Hant: Das Drehbuch, S. 89-91, S. 100 und S. 121

²⁰⁴ ebd., S. 122

²⁰⁵ vgl. Eick, 2006, S. 86 - 89

²⁰⁶ Hant, 1992, S. 96f.

4.3.8 Höhepunkt

Auf dem Höhepunkt am Ende des dritten Aktes wird der zentrale Konflikt explosionsartig gelöst und ein neues Gleichgewicht auf einer neuen Ebene hergestellt. Protagonist und Antagonist stehen sich nun gegenüber und offenbaren sich. Diese letzte Konfrontation ist die inhaltlich bedeutendste Stelle, oft wird hier die Aussage des Films platziert.²⁰⁷

4.3.9 Lifeline

Der Begriff der „Lifeline“ (dt.: Rettungsleine) bezeichnet einen Gegenstand, eine Fähigkeit oder Ähnliches, welches der Hauptprotagonist auf dem Höhepunkt des Konfliktes benützt um ihn zu lösen. Erst am hoffnungslosen Ende der Geschichte, wird sich der Held dieser „Lifeline“ gewahr. Sie muss folglich um plausibel zu erscheinen schon zu einem früheren Zeitpunkt der Handlung eingeführt worden sein.

„The lifeline is a skill, a tool, a weapon, an ally, or whatever the hero uses to solve the dramatic problem of the story.“²⁰⁸

“A lifeline can come into play when the hero seems about to be defeated in the climactic scene. Then, when all seems lost, the hero uses, seizes, or discovers an action, a tool, a device, or information that solves the problem.”²⁰⁹

4.3.10 Kiss Off

Das Kiss Off nach dem Höhepunkt im dritten Akt zeigt die Auswirkungen nach der zentralen Auflösung des Konflikts und lässt den Film langsam ausklingen.²¹⁰

4.3.11 MacGuffin²¹¹

Hitchcocks Terminus des MacGuffin bezeichnet die Sache, die es in der Fiktion zu erreichen/erhalten gilt, die aber meist nur für die Figuren von Bedeutung ist

²⁰⁷ vgl., S. 97-101

²⁰⁸ Paul Lucey zitiert In Fuxjäger, 2006/07, S. 46

²⁰⁹ ebd.

²¹⁰ vgl. Hant, 1992, S. 101f.

²¹¹ vgl. Eick, 2006, S. 92 und Rother, 1997, S. 191f. sowie Monaco, 2000, S. 104

(dies kann eine Formel, ein Dokument, etc. sein). Der MacGuffin muss weder realistisch noch für den Rezipienten relevant sein, die Hauptsache ist, *dass* es um etwas geht. Man könnte dies auch als springenden Punkt bezeichnen: dem Zuseher ist „die Sache“ weniger wichtig als der/den Figur(en).

Kurz gesagt ist der MacGuffin ein bloßer Vorwand für die Geschichte; ein Aufhänger, der nicht näher erläutert oder aufgeklärt werden muss. Hitchcock selbst bezeichnet sie als „Leere“ und „Nichtigkeit“, sie könne nach der Erfüllung seines Zwecks vergessen werden.

4.3.12 Bookend²¹²

Als „Bookend“ wird ein Ende bezeichnet, das eine Übereinstimmung mit dem Beginn der Handlung aufweist, wie beispielsweise eine Rückkehr zum Schauplatz des Anfangs oder zu einer anfangs eingeführten Rahmenhandlung, wobei bei letzterem das eigentliche Hauptthema des Films in der Binnenhandlung (oft in Form eines Flashbacks o.ä.) zur Ausführung kommt.

²¹² vgl. Fuxjäger, 2006/07, S. 46

ZUM METHODISCHEN VORGEHEN

Als Basis dieser hermeneutischen Untersuchung gilt die „Systematische Filmanalyse“ von Helmut Korte unter Zuhilfenahme der „Modelling – Boxen“ nach Elisabeth Haselauer. Aus der „Systematischen Filmanalyse“ wurden jene Teiluntersuchungen entnommen, die sich für diese Untersuchung als relevant und veranschaulichend erwiesen haben. Der Fokus liegt auf der Darstellung des personifizierten Teufels und seiner Interaktion zur verführten Person, die darum ebenfalls einem eigenständigen Modelling unterzogen wurde. Die daraus resultierenden Stationen der Verführung und der Entwicklung in der Figurenkonstellation zwischen Protagonist und Antagonist sollen anhand einer speziellen Zeitachse veranschaulicht werden.

Daraus ergibt sich folgender Aufbau der Untersuchung:

Eine ausführliche **Inhaltsangabe** in chronologischer Abfolge liefert erste Eindrücke über die narrative Struktur und dramaturgische Zusammenhänge, die in dieser Untersuchung zentral analysiert werden.

Im **Sequenzprotokoll** wird die Struktur des Films zeitlich und überschaubar festgelegt und in einzelne Teilbereiche zerlegt.

Die **Darlegung der narrativen Struktur** erfolgt bereits im Hinblick auf die dramaturgischen Entscheidungssituationen, die in einzelnen Stationen festgelegt werden. Die **Zeitachse** bietet eine zusätzliche visuelle Einsicht in die Interaktion der beiden Hauptfiguren und der Entscheidungssituationen bzw. Entwicklung der versuchten Person. Betont werden dabei die Interventionen der Teufelsfigur.

Beim **Modelling** werden die zwei Hauptprotagonisten, Teufel und Mensch, in bis zu 6 Modelling Boxen zerlegt um psychische, physische und soziale Merkmale zu isolieren und für die Analyse zu erschließen.

Anschließend erfolgen die **Beantwortung der Forschungsfragen**, sowie **Interpretation** und **Vergleich** der beiden Filme auf Basis der Läuterungshypothese und im Rahmen des vorangegangenen theoretischen Hintergrundes.

5 Die Filmanalyse nach Korte

So breit gefächert das Interesse an einer Entwicklung oder Weiterentwicklung „der“ Filmanalyse in den unterschiedlichen Disziplinen auch sein mag, scheint es dennoch schwierig geeignete Ansätze der Filmanalyse zu finden, die eine adäquate, praktische Umsetzung erlauben.

Das fachliche Interesse an der Filmanalyse ist immens und findet sich nicht nur in den Literatur- und Theaterwissenschaften wieder. Ansätze für eine objektivierende, wissenschaftliche Analyse von Filmen wie auch von Fernsehprodukten kommen beispielsweise aus der Soziologie, Psychologie, Politikwissenschaft, Kulturwissenschaft, Ethnologie oder Geschichte. Die Fragestellungen an das filmische Produkt sind dementsprechend vielfältig, der Streit um die angemessene Methodik dementsprechend langwierig.

Zahlreiche Reverenzen führen zur umfassenden „systematischen Filmanalyse“ Helmut Korte, deren angestrebte Verknüpfung von quantitativen und qualitativen Methoden eine große Brauchbarkeit für die Praxis der Filmanalyse aufweist und eine sympathische Symbiose verschiedener, kompetenter Ansätze aufweist.

Korte konstatiert einen Rückgang in der Methodendebatte, paradoxerweise nachdem sich die Filmanalyse akademisch etabliert hat und die verschiedensten Fachzugriffe erheblich erweitert wurden. Die Analysemodelle, die nach dem Boom von methodologischer Filmliteratur in den 70er Jahren, entwickelt wurden, seien *„gewöhnungsbedürftig und vor allem recht arbeitsintensiv.“*²¹³

²¹³ Korte, 2004, S. 9

Er erwähnt Faulstichs „Filminterpretation“, Kanzogs „Einführung in die Filmphilologie“ und Hickethiers „Film- und Fernsehanalyse“ von „*Einführungen in die Problematik*“, wobei er im Weiteren keine Alternative vorstellen will, sie jedoch durch eine andere Schwerpunktsetzung spezifisch ergänzen will.²¹⁴ Darauf aufbauend strebt Korte eine Weiterentwicklung dieser Ansätze an, indem er seine Erfahrungen aus der Praxis der Analysearbeit einfließen lässt. Sein praxisorientiertes Modell arbeitet sich über Mikroanalysen der filmischen Präsentationsstruktur an die ästhetischen Wirkungsfaktoren und ihr Zusammenspiel heran. Über die formale Auswertung der für die Untersuchung benötigten Bausteine des Films können die interpretativen Schlussfolgerungen argumentativ eingebunden werden.

„Im Vordergrund steht zunächst die differenzierte Auseinandersetzung mit dem Produkt selbst (Aufbau, Argumentationsweise, potentielle Wirkung). Erst auf dieser Basis erfolgt die Untersuchung des historisch – gesellschaftlichen Kontextes sowie des Rezeptionshintergrundes. Denn über die Erarbeitung filmhistorischer und filmtheoretischer Kenntnisse hinaus liegt die besondere Funktion der hier betriebenen Filmanalyse darin, die Feinstrukturen der filmischen Argumentation nachvollziehbar, durchschaubar und die Erkenntnisse letztlich auch für die Filmpraxis fruchtbar zu machen.“²¹⁵

Dieses offene System an Analysewerkzeugen ermöglicht eine individuelle Schwerpunktsetzung, die sich an der Fragestellung an den Film orientiert und somit vielfältig einsetzbar ist. Als Abgrenzung zu Filmkritik oder primär literarischer Filminterpretation werden hier auch die Präsentationsbedingung von Handlung und Inhalt, Kontextbedingungen und Rezeptionsvarianten miteinbezogen.

In der alten Debatte zwischen Verfechtern von quantitativen und qualitativen Methoden in der Filmanalyse scheint die einzig mögliche Alternative wie so oft

²¹⁴ vgl. ebd., S. 10f.

²¹⁵ ebd., S. 10

ein Mittelweg zu sein. Eine gewisse Objektivierbarkeit soll die Argumentationsschritte nachvollziehbar machen und eine bessere Transparenz gewährleisten. Andererseits kann erst ein hermeneutischer Zugang bestimmte filmische Phänomene aufdecken. Eine sinnvolle Verbindung der unterschiedlichen Ansätze aus der quantitativen und qualitativen Filmforschung kann nur dann erfolgen, wenn diese an die jeweilige Fragestellung an den Film angepasst werden.

„Um für die Filmanalyse fruchtbar zu werden, müssen entsprechende Daten also qualitativ gewendet, interpretiert oder aber zu anderen, interpretatorisch gewonnenen Ergebnissen in Beziehung gesetzt werden.“²¹⁶

Nach Faulstich stellt der unverzichtbare Ausgangs- und Ansatzpunkt für die analytische Arbeit die intuitive oder „normale“ Interpretation dar.²¹⁷ Auch Korte empfiehlt als ersten Ansatzpunkt für die Untersuchung oder Fragestellung an den Film eine Aufzeichnung von Eindrücken und Auffälligkeiten, die beim Filmerleben entstehen.

Hickethier beschreibt den Prozess seines hermeneutischen Interpretationsverfahrens als *„zirkuläres Verfahren [...], in dem immer wieder aufs Neue der Text befragt und mit Einzelbefunden und Interpretationsergebnissen konfrontiert wird.“²¹⁸*

Entscheidend ist, diese interpretativen Erkenntnisse für eine objektivere Argumentation zugänglich zu machen. Objektive und interpretative Ergebnisse sollen demnach vereint werden mit dem Ziel *„an Stelle der sprachlich ausgefeilten, subjektiven Anmutung schrittweise zu nachvollziehbaren, in ihrer Argumentation transparenten, Aussagen zu gelangen.“²¹⁹*

²¹⁶ ebd., S. 18

²¹⁷ vgl. Faulstich, 1995, S. 11

²¹⁸ Hickethier, 1996, S. 33

²¹⁹ Korte, 2004, S. 24

Für diese Untersuchung sind Rezeptionsbedingungen und Wirkungsforschung nicht Gegenstand der Analyse. Was jedoch nicht unterschätzt werden darf, ist die Spiegelfunktion des Films von moralischen Wertvorstellungen seiner Zeit. Gerade in der Teufelsfigur kulminieren Definitionen von Böse, Unrecht, Unmoral oder schlichtweg aktuelle Tabuthemen. Dies soll im Interpretationsverfahren hinreichend berücksichtigt werden.

Dazu ein Zitat von Gerd Albrecht, 1964:

„Die Beschränkung der Filmanalyse allein auf den Film, ohne Berücksichtigung seiner Einbettung in eine zeitgeschichtliche, von weltanschaulichen und sozialen Konstellationen bedingte Situation, erkennt jedoch, dass der Film selbst ... von der jeweiligen Gegenwart, in der er entstand, geprägt ist, übersieht auch, dass man selbst bei der Filmanalyse als Untersuchender, Konstatierender und Deutender von der eigenen geschichtlichen Bedingtheit sich nicht freimachen kann, so dass die Analyse von den vielfältigen Faktoren der Situation, aus der heraus sie geschieht, notwendig beeinflusst ist.“²²⁰

5.1 Die Transkription

Korte stellt zwei Formen der Transkription vor, die sich in der Grundlagendiskussion der Filmanalyse durchgesetzt haben: Das Einstellungsprotokoll, das in der Regel sehr umfangreich ist und hauptsächlich für Schlüsselszenen verwendet wird und das Sequenzprotokoll, das gröber strukturiert ist und dadurch einen besseren Überblick über Handlung und Inhalt gibt. Schon dieses systematische und genaue Erfassen von visuellen und auditiven Abläufen gibt Hinweise für die Konkretisierung der Untersuchungsschwerpunkte. So geht das Filmprotokoll über eine reine Fixierung des audiovisuellen Materials hinaus, aufgrund dessen man die Analyse zitierfähig macht – vielmehr wird die Analyse durch eine bestimmte

²²⁰ Gerd Albrecht zitiert In: Korte, 2004, S. 19

Wahrnehmung gesteuert und konnotiert und so vom Erkenntnisinteresse geleitet.²²¹

5.1.1 Sequenzprotokoll²²²

Als Minimalvoraussetzung für die wissenschaftliche Analyse wird der Film in grobe Sequenzen und Subsequenzen unterteilt. Ebenso wie für das Einstellungsprotokoll gilt hier eine unvermeidliche subjektive Erschließung des Materials, die dazu dienen soll die Analyse einzuleiten und die Argumentation nachvollziehbar zu machen.

Die einzelnen Stationen des Films werden inhaltlich und zeitlich festgelegt, dadurch wird ein besserer Gesamtüberblick über die Filmstruktur gewährleistet.

Als Sequenz wird eine Handlungseinheit verstanden, die sich aus einer Reihe von Einheiten zusammensetzt, die durch Zeit, Ort, Figurenkonstellation oder andere inhaltliche Begebenheiten zusammengehalten werden.

Im kleineren Einstellungsprotokoll, das jedoch nicht Teil dieser Untersuchung ist, werden für jede Einstellung alle wesentlichen Informationen wie Länge, Kameraaktivitäten, Beschreibung des Bildinhalts und Handlungsablaufs oder Tontrakt tabellarisch notiert.

Die Transkription dient als Hilfsmittel, seine Bedeutung entsteht durch die Verknüpfung mit den daraus ableitbaren Erkenntnissen. Die Auswahl der zu protokollierenden Einstellungen oder Sequenzen sowie die Kriterien in der Protokollierung sind somit abhängig vom Untersuchungsgegenstand– und Schwerpunkt.

5.1.2 Instrumente der Visualisierung – Die Zeitachse²²³

In der Filmanalyse können verschiedene visuelle Instrumente filmische Strukturen sichtbar machen oder verdeutlichen. Der Film wird so auch visuell

²²¹ vgl. Korte, 2004, S. 45

²²² vgl. ebd., S. 45-52

²²³ vgl. Korte, 2004, S. 52-66

nachvollziehbar, Gesetzmäßigkeiten können besser erkannt und Orientierungsmöglichkeiten gegeben werden. Wichtig dabei ist, die Grafiken durch inhaltliche Stichworte zu ergänzen, erst dadurch wird die Einteilung der formalen Elemente oder Handlungseinheiten verständlich.

Aufbauend auf das Sequenzprotokoll kann eine Sequenzgrafik die Untersuchung erweitern, in dem sie die spezifische filmische Argumentationsstruktur offen legt und für die qualitative Analyse zugänglich macht. Dabei werden auf einer Vertikalachse die aufeinanderfolgenden Sequenzen und Subsequenzen in ihrer jeweiligen Dauer dargestellt. Um die Feinstruktur des Films sichtbar zu machen wäre ein Einstellungsgrafik nötig. Weiters kann eine Schnittfrequenzgrafik Einblicke in den dramaturgischen Aufbau sowie in die darin angelegte Rezeptionsleitung geben.

Für diese Untersuchung wird die Zeitachse als zusätzliche Visualisierung der Argumentation herangezogen. Dabei wird auf einer horizontalen Vertikalachse der Zeitablauf des Films in Minuten markiert.

„Sie kann beispielsweise dazu dienen, Handlungsabschnitte, formale Besonderheiten, Spannungshöhepunkte in ihren zeitlichen Stationen, ihrer Häufigkeit, Länge und kontextuellen Einbindung zu lokalisieren und damit genauere Rückschlüsse auf Dramaturgie und Erzählweise zuzulassen.“²²⁴

Die wichtigsten Punkte des dramaturgischen Handlungsverlaufs, die sich in den Entscheidungssituationen manifestieren, sollen so mit Hilfe der Zeitachse festgelegt werden. Die Interaktion der beiden Hauptfiguren wird mit dem Fokus auf dem Verführungsmotiv exponiert. Dabei sollen Angebot des Teufels und die daraus resultierende Entscheidung die Basis der einzelnen Stationen bilden. Außerdem sollen die wichtigsten dramaturgischen Eckpunkte deren Zusammenspiel mit dem Filmaufbau verdeutlichen.

²²⁴ Korte, 2004, S. 62

Die Spannungskurve im Hintergrund der Grafik ist der Spannungskurve von Peter Hant (siehe Abb. 2 *Spannungskurve* in Kapitel 4.1 *Zur Drehbuchanleitung nach Peter Hant*) nachempfunden. Um die Vollständigkeit der wichtigsten dramaturgischen Punkte nach Hant zu gewährleisten wurden auch die großen Wendepunkte Plot Point 1 und 2 verzeichnet, kleinere Wendepunkte aber außer acht gelassen.

5.2 Die Dimensionen der Filmanalyse²²⁵

Laut Korte fließen auch bei der reinen Produktanalyse des Films Kontextfaktoren mit ein, die Filmanalyse bewegt sich immer im Spannungsverhältnis zwischen historisch–gesellschaftlichen Einflüssen und der realen Rezeption. Hier überschneiden sich vier Untersuchungsbereiche.

Die *Filmrealität* beinhaltet alle am Film feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen, also Inhalt, formale und technische Daten, Einsatz filmischer Mittel, inhaltlicher und formaler Aufbau des Films, handelnde Personen, Handlungs-dramaturgie etc. Kurz gesagt: Inhalt, Form, Handlung.

Die *Bedingungsrealität* ermittelt Kontextfaktoren, die die Produktion und somit die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben. Warum wurde dieser Inhalt in dieser historischen Situation in dieser Form realisiert? Hier wird die historisch–gesellschaftliche Situation zur Entstehungszeit des Films untersucht, der Stand der Filmtechnik und der filmischen Gestaltung der Zeit, der Vergleich zu zeitgenössischen Filmproduktionen (formal und inhaltlich), der Vergleich zu weiteren Arbeiten des Regisseurs, der Produktionsfirma oder auch der Vergleich zur literarischen Vorlage, etc.

Die *Bezugsrealität* behandelt die inhaltliche, historische Problematik, die im Film thematisiert wird und das Verhältnis der filmischen Darstellung zur realen Bedeutung des Problems.

²²⁵ vgl. Korte, 2004, S. 23ff.

Die *Wirkungsrealität* ermittelt die heutige bzw. zeitgenössische Rezeption des Films. Dies beinhaltet z.B. Publikumsstruktur – und Präferenzen, Laufzeiten, Intentionen der Hersteller und Aufarbeitung der Rezeptionsdokumente.

Für die Gesamtaussage der Analyse ist es wichtig, Teile dieser Ebenen inhaltlich–argumentativ zusammenzuführen. Welche Dimensionen in welcher Ausführlichkeit behandelt werden, ist abhängig von der Fragestellung der Analyse und der zu behandelnden Filme.

6 Die Modelling–Boxen²²⁶

Als Hilfsmittel zur Erschließung der Hauptfiguren wurden für diese Untersuchung die sogenannten Modelling–Boxen nach Elisabeth Haselauer herangezogen. Die Typologisierung oder das „Styling“ erfolgt über eine Zerlegung der Figuren nach physischen, psychischen und sozialen Merkmalen. Der Vorgang des „Modelling“ gewährleistet einen zusammenfassenden Überblick der figuralen Merkmale. Über das Splitting erfolgt der Zugang zum Material, das in Teilbereiche zerlegt und aus dessen Syntax herausgenommen wird. Die Figur wird isoliert und von seiner analytischen Bedeutung entfernt, d.h. man tut so als gäbe es nur diese eine Figur. Andere filmische Ebenen werden außer Acht gelassen.

Sollten sich die Merkmale der Figur bisweilen widersprechen, so hat dies durchaus seinen Zweck – durch den sogenannten „Styling–Knick“ wird einer Figur „Leben eingehaucht“. Die Figur könnte sonst zu platt sein und dadurch unglaublich und/oder realitätsfern erscheinen.

²²⁶ Die Beschreibung der Modelling–Boxen wurde aus der Diplomarbeit von Claudia Bräuer „Vampire gestern und heute. Eine filmanalytische Untersuchung zur Darstellung der Vampire im Film und deren Veränderung im Wandel der Zeit unter besonderer Berücksichtigung der Frau.“, S. 29ff. entnommen. Bräuer bezieht sich dabei auf Elisabeth Haselauers: Skriptum zur Vorlesung. Institut für Soziologie, Wien, 1998; welches in seiner Originalfassung nicht aufgetrieben werden konnte. Vgl. dazu auch Eick, Dennis: Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse, S. 77f. Hier werden einzelne Charakteristika in der Figurenkonzeption erwähnt.

Ziel des Modelling ist es „einen im styling entwickelten Film- oder Seriencharakter nachzuvollziehen, zu erfassen. Wenn also `styling` das Tun ist, das Aktive, dann bedeutet `Modelling` den Nachvollzug dieses Tuns, das Reaktive. Modelling ist ein Methodenschritt, um die vorgegebene Figur gleichsam zu verstehen, um ihre Kongruenz mit dem tragenden Muster beurteilen zu können.“²²⁷

Die Beschreibung der Hauptfigur(en) erfolgt durch deren Zerlegung in bis zu sechs Boxen (als Komponenten des Charakters), die mitunter Hand in Hand gehen und übergreifend funktionieren:

- Aussehen
- Sprache/Stimme
- Wesensart/Charakter/Körpersprache
- Humor
- Sozialschicht/Schicht
- Diverses/Etiketten/Marotten²²⁸

7 Forschungsfragen und Hypothesen

Um der Darstellung der Teufelsfigur, der verführten Person und deren Beziehung sowie Interaktion nachzugehen ergeben sich folgende leitende Forschungsfragen und Hypothesen. Diese sollen im Hinblick auf die Suche nach positiven Tendenzen beantwortet werden.

FF 1: Zur Darstellung des Teufels

Wie wird der Teufel dargestellt? Welche Teufelskonzeptionen finden sich hier wieder?

Wie verführt er? Welche Mittel setzt er ein? Wo liegt seine Faszination? Wie agiert er?

²²⁷ Elisabeth Haselauer, zitiert In: Bräuer, 2002, S. 37

²²⁸ Anm.: Der Punkt „Marotten“ bezeichnet Mittel zur Unverkennbarkeit, eine Art von Markenzeichen der Figur.

Wie wird die Beziehung des Teufels zu Gott und den Menschen definiert? Wie ist dadurch seine Rolle in der Welt konstituiert?

FF 2: Zur Darstellung des verführten Menschen

Wie wird die Person dargestellt, die vom Teufel als Ziel seiner Verführung ausgewählt wurde?

Wie und warum hat sie das Interesse des Teufels erregt? Was macht sie zum besonderen, auserwählten Objekt?

FF 3: Zur Interaktion zwischen Teufel und verführter Person

Wie wird die Beziehung zwischen dem Teufel und der Person, die er verführen will, dargestellt? Welche mögliche(n) Konstellation(en) werden hier inszeniert? Wird ein Pakt abgeschlossen? Wie gestaltet sich der Pakt? Was fordern und erhoffen sich beide Seiten von einander?

Welche Stationen des Verführungsprozesses werden durchlebt? Welche Entscheidung(en) trifft die Person? Wie agiert der Teufel in diesem Entscheidungsprozess? Wird der freie Wille gewährleistet? Welche inneren oder äußeren Veränderungen ergeben sich in Person und Leben der verführten Figur? Findet eine positive Entwicklung statt?

Interpretation: Der Teufel als Mittel der Läuterung, als Entscheidungsträger und Träger von Moral/Unmoral

Wie und warum führt das Agieren des Teufels zu einer positiven Entwicklung des Lebens der Hauptfigur? Kann der Teufel letztendlich Gutes bewirken? Wie wird seine Funktion in der Welt definiert?

Wird Gesellschaftskritik transportiert? Welche Moral/Unmoral wird durch den Teufel transportiert? Was wünscht sich der Mensch unserer Zeit und wie kann ihm der Teufel dabei helfen?

Daraus ergeben sich die zentralen **Hypothesen**:

- Der Teufel tritt in seiner Verführerrolle als anziehende, charismatische Figur abseits der mittelalterlichen Schreckensfigur in differenzierter Form auf.
- Die Person, die versucht wird, hat einen inneren Konflikt bzw. Mangel (ein Problem, eine unerwünschte Sehnsucht, einen Wunsch,...). Die Interventionen des Teufels liefern den Anstoß zur Auseinandersetzung mit diesem Problem. Es entsteht eine intensive und fruchtbare Beziehung zwischen Teufel und Mensch.
- Der Verführerteufel stellt den Menschen vor Entscheidungen. Der freie Wille ist dabei gegeben. Seine Interventionen liefern der Anstoß für die Entwicklung der Hauptfigur. Er bewirkt so Gutes.
- Der Teufel fungiert als Träger von Moral bzw. Unmoral. Dadurch kann er Gesellschaftskritik transportieren.

8 Zur Filmauswahl

Die Filmanalyse konzentriert sich im Rahmen dieser Untersuchung auf zwei Filme, die nach festgelegten Kriterien ausgewählt wurden.

Im Auftrag des Teufels (orig.: *The Devil's Advocate*), Mysterythriller, 1997

Teuflich (orig.: *Bedazzled*), Komödie, 2000

Sie erfüllen die Voraussetzungen, dass

- der Teufel in menschlicher Gestalt dargestellt wird (als ästhetischer Teufel)
- das zentrale Motiv der Handlung die Verführung ist
- die versuchte Person somit vor (eine) konkrete Entscheidung(en) gestellt wird
- der Film popkulturell relevant ist, d.h. dass der Film und die Darstellung des Teufels eine gewisse Aufmerksamkeit auf Rezipienten- und Kritikerseite gefunden hat

EMPIRISCHER TEIL – DIE FILMANALYSE

9 Filmanalyse von „Im Auftrag des Teufels“

„Im Auftrag des Teufels“ ist ein US-amerikanischer Mysterythriller von Regisseur Taylor Hackford aus dem Jahr 1997. Der Film wurde 1998 als „Bester Horrorfilm“ mit dem Saturn Award ausgezeichnet und erhielt jeweils eine Nominierung in den Kategorien „Bestes Make-up“, „Best writer“ sowie „Bester Darsteller“ (Al Pacino). Kritiken bewegen sich zwischen Lob für Al Pacino in seiner Rolle als Teufel sowie der „artifiziellen Ausstattung“ und der „Unzulänglichkeit von Einfall und Konstruktion“.²²⁹

Filmdaten der DVD „Im Auftrag des Teufels“

Originaltitel: „The Devil`s Advocate“

Produktionsland: USA

Erscheinungsjahr: 1997

Regie: Taylor Hackford

Produktion: Barry Bernardi, Stephen Brown

Darsteller: Keanu Reeves (Kevin Lomax), Al Pacino (John Milton, Teufel),
Charlize Theron (Mary Ann Lomax)

Studio: Warner Home Video

Spieldauer: 138 Minuten

9.1 Inhaltsangabe

Ein Mädchen wurde missbraucht. Während des Verhörs in einem Gerichtssaal Floridas erkennt Kevin Lomax, der Anwalt des Angeklagten, dass sein Mandant Lloyd Getty dieses Verbrechens schuldig ist. Bestürzt lässt er die Verhandlung unterbrechen und stürmt aus dem Gerichtssaal. Er würde den Fall nicht weiter vertreten. Auf der Toilette begegnet ihm der befreundete Journalist Larry, der

²²⁹ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Im_Auftrag_des_Teufels, 08/2008

ihn mit den Worten: „*Man kann nicht immer gewinnen!*“ aufzieht. Lomax` Ehrgeiz wurde geweckt und mit einem selbstbestätigenden Blick in den Spiegel hat er einen Entschluss gefasst. Im darauffolgenden Kreuzverhör gelingt es ihm die Glaubwürdigkeit des Mädchens vor den Geschworenen zu untergraben, woraufhin der Fall niedergelegt wird.

Ausgelassen feiern Kevin Lomax und seine Frau Mary Ann den Sieg in einer Bar. Auf dem Weg zur Toilette wird Lomax überraschend ein gut bezahlter Job in der Nobelkanzlei „Milton, Chadwick & Waters“ in New York angeboten. Er solle dort bei der Auswahl der Geschworenen helfen.

Kevin besucht seine gläubige Mutter, die in der Kirche singt (um den Teufel zu vertreiben) um ihr die gute Nachricht zu erzählen. Diese hält New York allerdings für sündhaft und warnt Kevin, auch dessen Frau würde sich nicht angemessen verhalten.

Kevin und Mary Ann sind in New York angekommen um Karriere zu machen. Mit seiner Menschenkenntnis erfüllt Kevin die Aufgabe Geschworene auszusuchen mit Bravour. Dadurch erringt er die Aufmerksamkeit des Seniorpartners John Milton, der ihn unter seine Fittiche nimmt. Gemeinsam mit seiner Frau zieht Kevin in eine schicke Wohnung der Kanzlei und wird in die höheren Ränge der Firma (und der Gesellschaft) eingeführt. Kevin und Mary Ann scheinen sich perfekt einzufügen, besonders John Milton scheint Gefallen an ihm gefunden zu haben.

Kevin bekommt einen brisanten Fall zugeschrieben, der zu gewinnen hoffnungslos erscheint. Er besucht den Anklagten Philippe Moyez in seiner unterirdischen Voodooobehausung. Während Mary Ann, bemüht es ihrem neuen Status und den kritischen Augen der Nachbarin recht zu machen, die Wohnung streicht; erlebt Kevin Mysteriöses: Moyez spickt Nägel in eine Tierzunge und bekundet seinen Teil am Prozess beizutragen, nämlich den Kläger zum Schweigen zu bringen.

Während des Prozesses, in dem Kevin überzeugen kann, hustet der Anwalt der Gegenseite und kann einen Einwand nicht vorbringen. Kevin stutzt, fährt jedoch fort.

Kevin Lomax mit John Milton auf dem Markt. John Milton weist ihn in seine Strategie ein.

Mary Ann wird zusehends nervös vor einem wichtigen Empfang. Die zugesagte Unterstützung von Kevin wird ihr sofort entsagt, als Kevin die Hände mächtiger Männer schütteln muss. Eingeschüchtert und entfremdet wird Mary Ann von John Milton umschmeichelt, währenddessen flirtet Kevin mit der betörenden, rothaarigen Arbeitskollegin Christabella Andriotti. Mitten in der Unterredung wird eine Krisensitzung einberufen.

Baulöwe Alexander Cullen, wichtiger Mandant der Kanzlei, wurde des Mordes angeklagt. John Milton möchte, dass Kevin den Fall übernimmt, was dieser mit Begeisterung tut.

Zurück zu Hause findet er eine weinende und enttäuschte Mary Ann vor. Sie hat ihn beim Dinner stundenlang gesucht, er hat es verabsäumt ihr Bescheid zu sagen.

Sie scheint nicht die einzige vernachlässigte Ehefrau zu sein. Beim Shoppen mit den dekadenten Ehefrauen von Kevins Arbeitskollegen fühlt sich Mary Ann von der Morallosigkeit dieser Gesellschaft abgestoßen und sieht eine dämonische Deformierung des Körpers ihrer Nachbarin Jackie Heath.

Mary Ann und Kevin streiten zum wiederholten Mal, sie wirft ihm sein Leben für die Firma vor und äußert ihren Kinderwunsch. Kevin stimmt zu, sie beginnen sich zu küssen und auszuziehen. Plötzlich sieht Kevin statt seiner Frau die rothaarige Christabella, wobei er sich jedoch nur noch leidenschaftlicher in das Liebesspiel begibt. Mary Ann fühlt sich befremdet.

Beruflich geht es weiterhin voran. Kevin sucht nach einem Alibi für den Angeklagten Cullen, es gibt einige Ungereimtheiten.

Kevins Mutter ist zu Besuch in New York. Auf Milton reagiert sie verstockt und wortkarg. Kevin allerdings fühlt sich von seiner Art zu Leben und auch von den attraktiven Frauen, die ihn umgeben, allen voran Christabella, immer mehr hingezogen. Mary Ann wird indes immer unglücklicher. Kevins Mutter möchte sie mit nach Hause nehmen. Ihr gefällt das neue Leben ihres Sohnes nicht.

Kevin wird Zeuge einer nächtlicher Aktenvernichtungsaktion im Büro der Kanzlei. Problem damit hat er keines. Er schwankt zwischen zahlreichen Streits mit Mary Ann und der mit Sex und Gewalt aufgeladenen Atmosphäre um John Milton. Dieser scheint ein Mensch mit unbegrenzten Ressourcen zu sein: Er spricht mehrere Sprachen, bewegt sich überall frei und ungezwungen, hat zahlreiche Frauen – die Welt scheint ihm zu gehören.

Zur gleichen Zeit als Kevin sich mit Milton nach einem Boxkampf im Madison Square Garden in einer Flamenco Bar mit attraktiven Frauen vergnügt, erlebt Mary Ann eine schreckliche Vision. Sie sieht ein Kind in ihrer Wohnung, das mit Eingeweiden spielt. Auch ihr Schoß ist voller Blut. Sie ist überzeugt davon, dass ihr die Eierstöcke genommen wurden.

Während Kevin sie zu beruhigen versucht, läutet sein Handy. Statt sich um Mary Ann zu kümmern, hebt er ab. Es ist die Kanzlei.

Der Fall spitzt sich zu. Milton empfiehlt Kevin den Fall niederzulegen und sich um seine Frau zu kümmern. Kevin schlägt dies aus.

Managing Director Eddie Barzoon aus der Kanzlei erzählt Kevin von dessen überraschenden Partnerschaft. Seine Name solle plötzlich auf allen Urkunden stehen. Kevin stellt daraufhin Milton zur Rede. Während dieser ihn auf seinem Karriereweg bestärkt, wird der Anwalt im Park von mysteriösen Joggern verfolgt und von einem Obdachlosen ermordet. Mary Ann verfolgt diese Szene vom Fenster aus.

Im Probekreuzverhör verstrickt sich das Alibi des Angeklagten, seine Sekretärin, in ihren entlastenden Aussagen. Seinen Gewissenskonflikt ignoriert Kevin allerdings. Nach dem Sieg im Gerichtsaal findet Kevin seine Frau in der Kirche wieder. Unter Tränen und mit blutgestriemten Körper erzählt sie ihm, dass sie von John Milton vergewaltigt wurde. Da Kevin jedoch den ganzen Nachmittag mit Milton zusammen war, hält er sie für verrückt und lässt sie in eine Nervenheilanstalt einweisen.

Bei der Trauerfeier von Eddie Barzoon erkennt Kevin zum ersten Mal sein dekadentes Umfeld. Wie in einem Traum den Mann sieht er Getty wieder, den schuldigen Mandanten, der aufgrund seiner Spitzfindigkeit freigelassen wurde. Verwirrt verlässt er die Trauerfeier und wird von Mitch Weaver von der Finanzbehörde angesprochen. Getty habe angeblich ein Mädchen ermordet. Weaver wird von einem Auto überfahren.

Kevin sucht Mary Ann auf, sie tötet sich von Stimmen getrieben selbst. In höchster Verzweiflung erfährt Kevin von seiner Mutter, dass John Milton sein leiblicher Vater ist. Auf menschenleeren Straßen macht er sich auf den Weg zu Miltons. In seinem Penthouse offenbart sich dieser als Teufel höchstpersönlich und legt ihm seine Pläne dar: Kevin soll mit seiner Halbschwester Christabella den Antichristen zeugen auf dass der Teufel, Kevin und sein Nachwuchs die Welt regieren mögen und endlich Oberhand über Gott gewinnen mögen. Kevin entzieht sich und tötet sich selbst.

Doch er ist nicht tot, sondern Kevin findet sich auf der Toilette wieder in Angesicht seines Spiegelbildes als er seinen Gewissenskonflikt in Florida lebte. Mit dem Wissen um diese Entscheidung legt Kevin sein Mandat nieder. Dem Reporter Larry gibt er jedoch die Zustimmung für ein Exklusivinterview. Larry verwandelt sich in John Milton. *„Eitelkeit. Eindeutig meine Lieblingssünde.“*

9.2 Sequenzprotokoll

00'00 Titelvorspann

00'45 Sequenz 1: Exposition

00'45 (1) Kreuzverhör eines Mädchens im Gerichtssaal. Der Anwalt erkennt, dass sein Mandant schuldig ist. Er lässt die Verhandlung unterbrechen.

02'58 (2) Anwalt Kevin Lomax stürmt mit Mandant aus dem Gerichtssaal. Er ist aufgebracht.

03'25 (3) Anwalt in der Toilette im Gewissenskonflikt. Journalist Larry kommt herein und hänselt Lomax. Er schaut in den Spiegel und fasst einen Entschluss.

04'47 (4) Zurück im Gerichtssaal. Kreuzverhör des Mädchens durch Lomax. Ihre Glaubwürdigkeit wird angezweifelt, worauf der Fall niedergelegt wird.

08'49 Sequenz 2: Ein neuer Job

08'49 (1) Kevin, seine Frau und Larry feiern den Sieg in einer Bar. Sie betrinken sich und tanzen.

10'00 (2) Kevin wird auf dem Weg zur Toilette angesprochen. Eine Kanzlei bietet ihm einen Job in New York an.

11'34 (3) Kirche. Kevin kommt vorbei, sieht seine Mutter, geht aber nicht hinein.

12'18 (4) Kevin im Gespräch mit seiner Mutter. Sie will nicht, dass er nach New York geht.

13'24 (5) Mary Ann und Kevin fahren ausgelassen davon.

14'20 Sequenz 3: In New York angekommen

14'20 (1) Gerichtssaal. Kevin hilft dabei Geschworene auszusuchen.

16'38 (2) Kevin geht auf der Straße und wird dabei von einem Mann beobachtet. Der Mann verschwindet in der Menschenmenge.

17'15 (3) Kevin kommt nach Hause zu Mary Ann. Sie freuen sich lautstark über seine Erfolge bei der Auswahl der Geschworenen.

18'41 (4) Kevin betritt zum ersten Mal die eindrucksvolle Anwaltskanzlei seines Arbeitgebers John Milton. Seine Aufmerksamkeit wird von einer attraktiven Anwältin mit roten Haaren gefesselt.

20'07 (5) Kevin betritt das Büro und spricht zum ersten Mal mit John Milton. Sie gehen aufs Dach.

25'13 (6) Kevin und Mary Ann ziehen in eine Wohnung der Anwaltskanzlei. Sie lernen ihre Nachbarn kennen.

27'52 (7) Kevin wird in die Firma eingeführt.

28'52 Sequenz 4: Der Fall des Voodoo-Priesters

28'52 (1) Der neue Fall. Kevin sieht keine Chance zu gewinnen. Dennoch nimmt er den Fall an. Er erzählt es Mary Ann, die dabei ist die Wohnung einzurichten.

30'03 (2) Kevin besucht den Angeklagten Moyez, der tief in der Voodoo-Szene steckt.

32'20 (3) Kevin recherchiert, während Mary Ann die Wohnung streicht.

34'40 (4) Gerichtssaal. Kevin überzeugt und ignoriert etwaige Unrechtmäßigkeiten.

36'35 (5) John Milton gratuliert. Sie gehen auf den Markt. Dort erklärt ihm Milton seine Strategie.

39'16 (6) Mary Ann versucht die Wohnung ihrem neuen Stand gemäß einzurichten. Kevin und Mary Ann gehen auf einen wichtigen Empfang. Sie ist nervös, Kevin hilft ihr nicht dabei. Mary Ann spricht mit John Milton, sie will gefallen. Kevin flirtet mit Christabella.

47'27 Sequenz 5: Der neue Fall

47'27 (1) Krisentreffen im Büro. Kevin bekommt einen wichtigen, schwierigen Fall. Milton will ihn unbedingt als Anwalt.

50'17 (2) Kevin kommt nach Hause und streitet mit seiner Frau. Sie trinkt und weint. Sie fühlt sich im Stich gelassen.

51'10 (3) Gespräch mit dem Angeklagten.

54'03 (4) Mary Ann geht shoppen mit ihren neuen Freundinnen. Sie trinkt wieder. Sie wird Zeuge von unheimlichen Visionen.

56'10 (5) Zurück in der Wohnung. Mary Ann und Kevin streiten. Sie ist immer unglücklicher, da sie ihn kaum noch sieht. Sie beschließen ein Baby zu bekommen und schlafen miteinander. Plötzlich sieht Kevin statt Mary Ann die rothaarige Frau. Mary Ann ist verstört.

01'01'01 (6) Kevin Lomax im Gespräch mit dem Angeklagten. Es tun sich Zweifel an dessen Unschuld auf.

01'03'24 (7) Kevins Mutter zu Besuch in NY. Sie treffen auf Milton und Tristabella. Seine Mutter wirkt verstockt. Kevin fühlt sich zu den Frauen hingezogen. Er und Mary Ann streiten.

01'06'15 (8) Kevin im Streit mit seiner Mutter. Sie kritisiert seinen Lebensstil und will Mary Ann mit nach Hause aufs Land nehmen.

01'07'29 Sequenz 6: Kevin im Sog seines neuen Lebens

01'07'29 (1) Der Fall spitzt sich zu. Kevin wird Zeuge von Aktenvernichtung. Milton lädt Kevin zum Boxkampf ein.

01'09'53 (2) Auf dem Weg dorthin wird Milton in der U-Bahn angepöbelt.

01'11'26 (3) Beim Boxkampf. Kevin findet Gefallen an der aufgeladenen Stimmung.

01'11'59 (4) Anschließend spanische Feier. Kevin streitet mit Mary Ann am Telefon. Kevin bleibt und genießt die sexuellen Avancen der Frauen.

01'13'57 (5) Mary Ann erlebt mysteriöse Geschehnisse in ihrer Wohnung. Sie sieht ein Kleinkind, das mit Eingeweiden („ihren Eierstöcken“) spielt.

01'15'56 (6) Mary Ann und Kevin. Sie ist verzweifelt, doch als das Handy läutet, geht Kevin ran.

01'18'50 (7) Kevin im Gespräch mit dem Angeklagten. Kevin im Gespräch mit Milton. Kevin weist den Vorschlag von Milton, den Fall abzugeben, zurück.

01'22'26 (8) Gerichtssaal. Kevin kämpft für den Angeklagten wegen Mordes.

01'25'09 (9) Kevin erfährt durch Eddie Barzoon von seiner Partnerschaft. Milton hält Kevin einen Vortrag, während Barzoon brutal ermordet wird. Mary Ann sieht dies vom Fenster aus.

01'29'44 (10) Kevin erkennt, dass das Alibi seines Angeklagten falsch ist. Die rothaarige Frau erzählt ihm von Eddies Tod. Gespräch mit Milton. Kevin im moralischen Konflikt.

01'33'17 (11) Gerichtssaal. Kevin entscheidet sich fortzufahren. Nach dem Gericht: Kevin war erfolgreich.

01'35'36 Sequenz 7: Die Läuterung, die große Entscheidung

01'35'36 (1) Mary Ann verstört in einer Kirche. Sie erzählt Kevin, dass sie von Milton vergewaltigt wurde. Milton war allerdings zu dieser Zeit im Gericht. Mary Ann entblöst ihren misshandelten Körper. Kevin bringt Mary Ann in eine Nervenheilanstalt.

01'38'58 (2) Trauerfeier von Eddie Barzoon. Kevin verlässt verwirrt die Kirche und wird von Mitch Weaver, Mitarbeiter der Finanzbehörde, angesprochen.

01'41'50 (3) Milton in der Kirche und Kevin im Gespräch mit Weaver. Weaver wird von einem Auto überfahren.

01'44'00 (4) Kevin und seine Mutter bei Mary Ann in der Anstalt. Mary Ann tötet sich von Stimmen getrieben selbst. Kevin erfährt von seiner Mutter, dass John Milton sein leiblicher Vater ist.

01'50'54 (5) Kevin geht auf menschenleeren Straßen zu John Milton. Er offenbart sich als der Teufel. Kevin entzieht sich den Plänen des Teufels und tötet sich selbst.

02'08'07 (6) Kevin ist zurück auf der Toilette. Im Gerichtssaal: Kevin legt sein Mandat nieder. Er gibt Larry die Zustimmung für ein Exklusivinterview. Larry verwandelt sich in John Milton. *„Eitelkeit. Eindeutig meine Lieblingssünde.“*

02'12'09 Abspann bis 02'18'01

9.3 Darlegung der narrativen Struktur mit Hilfe der Zeitachse

„Der wahre Charakter offenbart sich in den Entscheidungen, die ein Mensch unter Druck trifft – je größer der Druck, desto tiefgreifender ist die Enthüllung, desto mehr entspricht die Entscheidung dem innersten Wesen der Figur.“²³⁰
(Robert MacKee, Drehbuchautor)

²³⁰ McKee, 2001, S. 117

Hier folgen wichtigsten Stationen des Handlungsablaufs im Hinblick auf den Vorgang der Verführung (siehe Erklärung in Kapitel 1.1.2 *Instrumente der Visualisierung - Die Zeitachse*), sowie deren grafische Darstellung. Die wichtigsten filmdramaturgischen Eckpunkte wie Plotbeginn, Plot Points, Krise, Höhepunkt und Kiss Off wurden zusätzlich eingetragen.

Die Auswahl der Szenen bezieht sich auf ihren dramaturgischen Nutzen für den weiteren Handlungsverlauf und schließt nur Szenen mit ein, die ausdrücklich „auf der Leinwand“ gezeigt werden. Einige Szenen wurden wegen ihrer zu geringen Aussagefähigkeit gestrichen, dies sollen die markantesten Punkte einer subjektiven Auswahl darstellen.

Station 1 [Sequenz 1 (4)]: Sieg im Fall Getty (Plot Beginn) Kevin gewinnt den Fall des Kinderschänders. Der Teufel interveniert in der Gestalt von Larry: „*Man kann nicht immer gewinnen!*“. Kevin entscheidet sich trotz moralischer Bedenken für den Erfolg. Aufgrund dieses Sieges wird ihm der Job in New York angeboten, d.h. der Teufel entschließt sich zu handeln.

Station 2 [Sequenz 2 (2)] : Jobannahme (Plot Point 1): Kevin wird ein Job in New York angeboten. Er nimmt an.

Station 3 [Sequenz 4 (1-4)]: Sieg im Fall Moyez Kevin zieht den Moyez Fall trotz Wissen um dessen Voodoo Praktiken und trotz Verdacht auf dessen mysteriösen Einfluss auf den gegnerischen Anwalt durch. Der Teufel prüft Kevins Grenzen.

Station 4 [Sequenz 4 (6)]: Dinnerparty Kevin versagt Mary Ann die nötige Unterstützung und lässt sich lieber von Milton in die wichtige Gesellschaft einführen bzw. flirtet mit Christabella.

Station 5 [Sequenz 5 (1)]: Annahme des Falls Cullen Der Teufel will, dass Kevin den wichtigen und schwierigen Fall annimmt. Kevin sagt begeistert zu.

Station 6 [Sequenz 5 (5)]: Dreiecksbeziehung Kevin lässt sich zu imaginärem Sex mit Christabella hinreißen. Es entsteht quasi eine Dreiecksbeziehung unter mysteriösen Vorzeichen.

Station 7 [Sequenz] Angebot Hilfe Die Mutter Kevins will Mary Ann mit nach Hause nehmen, Kevin ignoriert das offensichtliche Angebot von Hilfe für Mary Ann.

Station 8 [Sequenz 6 (1, 3 und 4)]: Nachtleben Milton lädt Kevin zum Boxkampf ein. Dieser nimmt an und lässt die ohnehin schon vereinsamte Mary Ann zu Hause warten.

Station 9 [Sequenz 6 (6)]: Anruf Kevin nimmt einen wichtigen Anruf entgegen, statt sich um seine Frau zu kümmern.²³¹

Station 10 [Sequenz 6 (7)]: Fall oder Frau Der Teufel entzieht Kevin den Fall, damit sich dieser um seine Frau kümmern kann. Kevin verweigert und besteht darauf weiterzumachen, „weil er es hinterher bereuen würde“.

Station 11 [Sequenz 6 (8, 10 und 11)]: Realität (Krise) Kevin entschließt sich den Fall trotz Wissen von der Schuld des Angeklagten zu gewinnen.

Station 12 [Sequenz 7 (5)]: Das Angebot des Teufels (Höhepunkt) Der Teufel bietet Kevin an mit Christabella den Antichrist zu zeugen und die Firma zu übernehmen bzw. die Weltherrschaft anzustreben. Kevin verweigert und begeht Selbstmord.

Station 13 [Sequenz 7 (6)]: Der erste Fall Getty (Kiss Off) Kevin legt den Fall des Kinderschänders nieder.

²³¹ Diese kleine Geste wird explizit im Film inszeniert.

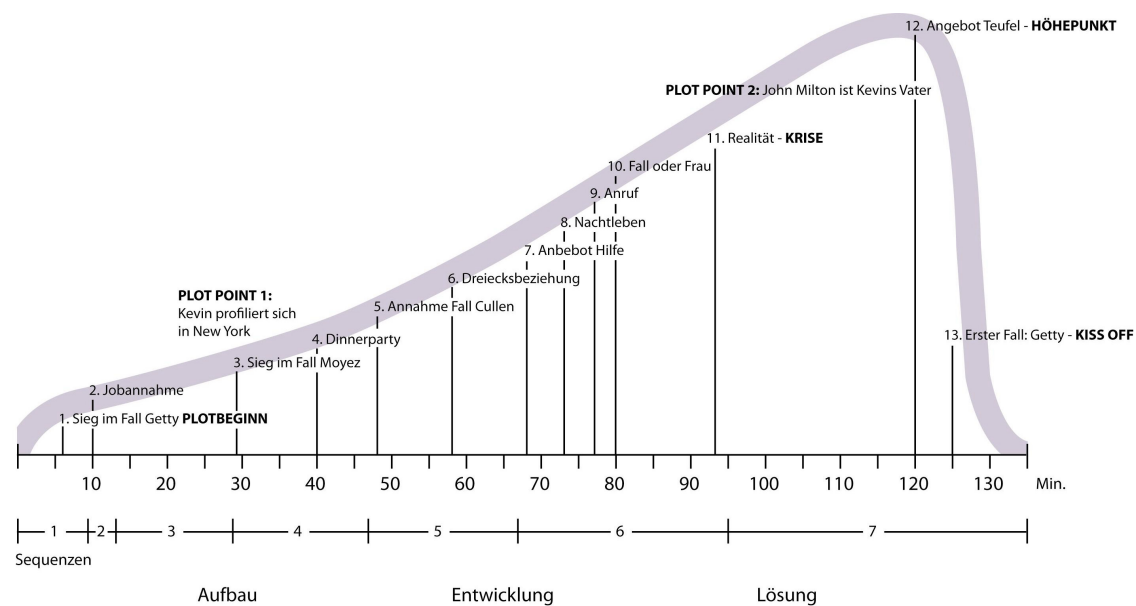


Abb. 4: Zeitachse zu „Im Auftrag des Teufels“

9.4 Modelling

Im Folgenden werden der Teufel sowie der Hauptprotagonist, den der Teufel verführen will, einem Modelling unterzogen um die Figuren in ihren psychischen, physischen und sozialen Merkmalen darzustellen und vom Kontext zu isolieren.

9.4.1 Der Teufel (John Milton)

Aussehen: Ein Mann „in den besten Jahren“. Dunkelhaarig, dunkle, unergründliche, feurige Augen. Fit und agil. Mittelgroß, trägt Plateauschuhe (um größer zu wirken). Kleidung: geschmackvoll unscheinbar, gedämpfte Farben, glatt, teuer, wirkt betucht – am Höhepunkt des Konflikts: altmodischer, barocker Anzug.

Sprache/Stimme: Eloquent und mitreißend, ein geübter Redner. Weiß, wie er überzeugen kann. Benutzt Spottwörter und sexuell ordinäre Wörter. Vieles, was er sagt, bekommt eine neue Bedeutung, wenn man von seiner Identität als Teufel weiß. Sarkastischer Unterton. Sardonisches Lachen.

Wesensart/Charakter/Körpersprache: Charismatisch, selbstbewusst und weltgewandt, intelligent, gerissen. Macht viele kleine ausdrucksstarke Gesten,

begleitet von einer starken Mimik. Arbeitet viel mit dem Gesicht. Scheinbar furchtlos. Hat Gefallen an Gewalt, Sexualität, Chaos, Illegalem. Beobachtend, Wartend. Hält die Fäden in der Hand. Lebemann, leidenschaftlich, einnehmend. Geht furcht-, und respektlos durch die Welt, „cool“. Niemand kann ihm etwas anhaben. Verfügt über großes Wissen, auch über Persönliches.

Humor: Lacht gerne, laut und viel. Schwarzer, sarkastischer Humor. Viele seiner Äußerung haben den Anschein von Ironie, sind jedoch ernst gemeint. Humor entsteht durch die Doppeldeutigkeit seiner Bemerkungen: der Zuschauer weiß im Gegensatz zum Hauptprotagonisten von seiner wahren Identität. Bsp.: *„Sie würden doch niemals glauben, dass ich ein Meister des Universums bin.“*

Sozialschicht/Schicht: Seniorpartner, Besitzer einer Anwaltskanzlei. Mächtiger Karrieremann, der es gewohnt ist Macht zu haben und auszuüben. Stadtmensch.

Diverses/Etiketten/Marotten: Besitzt übernatürliche Fähigkeiten: er spricht alle Sprachen (japanisch, spanisch, italienisch,...). Er weiß persönliche Dinge (Bsp.: U-Bahn), unverwundbar (wird erschossen), gibt im Originalton wieder, was Kevin gesagt hat. Fährt sich oft mit der Zunge über die Lippen.

9.4.2 Verführte Person (Kevin Lomax)

Aussehen: „Geschniegelt und gestriegelt“, trägt oft gegelte Haare. Sein Styling wirkt „geschleckt“. Trägt teure Kleidung und wirkt sehr gepflegt, trägt jedoch auch Cowboystiefeln. Gut aussehend, attraktiv, schneidig.

Sprache/Stimme: Kann als Anwalt gut mit Worten umgehen. Setzt Sprache gezielt ein. Privat redet er auch öbszöner und benutzt Spottwörter.

Wesensart/Charakter/Körpersprache: Äußerst selbstbewusst, ehrgeizig und zielstrebig, unterschwellige Aggressivität, skrupellos, geldgierig, vergnügungssüchtig, ausgelassen, voller Lebensfreude. Sein Verhalten sagt: „Die Welt gehört mir!“. Ist sich seiner selbst sehr bewusst und strahlt große Zielstrebigkeit aus. Offen für Illegales, Unmoralisches.

Humor: Grinst oft. Lacht viel über Bemerkungen und Witze von John Milton. Macht auch derbe Witze. Sarkastischer Humor.

Sozialschicht/Schicht: Provinzanwalt aus Florida. Junger, aufstrebender Karrieremensch. Yuppie. Mittelklasse. Stammt ursprünglich aus einem ländlichen, religiösen Umfeld. Seine Mutter lebt zurückgezogen und religiös abseits des städtischen, nach Karriere ausgerichteten Yuppielebens.

Diverses/Etiketten/Marotten: Zahlreiche Attribute der Yuppiegesellschaft: Handy, Cabrio, Bars, Alkohol, Arbeitswut, Ehrgeiz.

9.5 Beantwortung der Forschungsfragen

FF 1: Zur Darstellung des Teufels

Wie wird der Teufel dargestellt? Welche Teufelskonzeptionen finden sich hier wieder?

Wie verführt er? Welche Mittel setzt er ein? Wo liegt seine Faszination? Wie agiert er?

Wie wird die Beziehung des Teufels zu Gott und den Menschen definiert? Wie ist dadurch seine Rolle in der Welt konstituiert?

*„Er ist nicht häßlich, er ist nicht lahm,
er ist ein lieber, charmanter Mann,
ein Mann in seinen besten Jahren,
verbindlich und höflich und welterfahren“
(Heinrich Heine, Buch der Lieder)²³²*

Betrachtet man rein das Modelling des Teufels zeigt sich das Bild eines ausgelassenen, grenzüberschreitenden Karrieremanns. Ein charismatischer Lebemann, der es zu Erfolg gebracht hat, über zahlreiche Fähigkeiten verfügt – gleich einem mitunter etwas rüpelhaften Star. Doch da es das Bild des Ur-Bösen ist, zeigt sich bald die Kehrseite als das Symbol für moralisch Verwerfliches, der illegal agierende, subversive und kriminelle Schädling und zugleich führender Kopf von Wirtschaft und Rechtswesen des Staates.

²³² Curik, 1976, S. 54

Deutlich wird die Ambivalenz eines Teufels, der so konzipiert wurde, dass er für den Menschen unserer Zeit anziehend wirkt und durchaus fasziniert, indem er die Ideale der Yuppie-Gesellschaft und gleichzeitig deren Schattenseiten wie Moral- und Skrupellosigkeit verkörpert.

Offensichtlich nicht nur Namensgeber, sondern auch Vorbild in seinem rebellischen Aspekt ist der Dichter John Milton und dessen umstürzlerischer Teufel. Rebellen haftet grundsätzlich etwas Charismatisches an, sie befinden sich auf einer Mission, überzeugt und leidenschaftlich im Kampf für ihre Sache und in Opposition zu einer übermächtigen und repressiven Herrschaft.

So präsentiert sich auch der Filmteufel John Milton als Visionär und Rebell mit subversiven Tendenzen. Sein Wesen ist einnehmend und mitreißend, umgeben von einer Aura aus Macht. Seine weltliche Position als Chef einer Anwaltskanzlei bringt ihn an die Spitze der Macht und des Einflusses in New York. Aber auch sein weltgewandtes Gebaren und Auftreten weist auf einen Menschen hin, der etwas zu sagen hat und ein festes Ziel verfolgt. Die Übermacht Gottes empfindet er als beschneidend für die (menschliche) Freiheit:

*„Gucken, aber nicht anfassen! Anfassen, aber nicht kosten!
Kosten, aber nicht runterschlucken!“*

Er wählt seine eigene Freiheit, wie Kevin feststellt:

„Lieber in der Hölle regieren, als im Himmel zu dienen, ist es das?“

Seine Position ist gegen Disziplin, Verzicht und Askese gerichtet, die er Gott zuordnet. Als Entertainer propagiert er das Ausleben von Trieben und Spaß und degradiert Gott als Langweiler, als „Spießer“ und „Sadist“. Er bietet die Freiheit vom lästigen, schweren Gewissen und outet sich als „Fan der Menschheit“. Er „nährt“ und „fördert“, sei als einziger für die Menschen da, im Gegensatz zum abwesenden Gott und spürt nun seine Chance. Vergnügungen, „Glück“ bietet er

an und die Befreiung vom lästigen Gewissen. Er steht für den leichten Weg und die Tendenz der heutigen Zeit nach Lust, Macht und Reichtum:

„Wer, der noch bei Verstand ist, Kevin, kann mit reinem Gewissen leugnen, dass das 20. Jahrhundert allein mir gehört hat? Alles, was war, Kevin, alles was war, gehörte mir. Ich bin auf dem Höhepunkt. Das ist meine Zeit, Kevin. Unsere Zeit.“

Gott hat in dieser Welt keinen rechten Platz, erscheint als biblische Antiquität in den Worten der Mutter, die als figuraler Gegenpol die Tugend verkörpert und dennoch kein wirklicher Sympathieträger ist. Gott als Sinnbild für das Verbot und Passivität, steht als Gegensatz dazu der Teufel für das Ausleben von Impulsen und für das aktive Prinzip.

Bestenfalls erfolgen die göttlichen Interventionen indirekt, durch seine militanten Anhänger wie Kevins Mutter, als Hinweise eines mysteriösen Joggers oder durch christliche Insignien in den Kirchenszenen.

Milton arbeitet gegen Gott, unterliegt ihm aber deutlich und rüttelt an seinem Thron, die Beziehung ist feindlich. Äußerst trivial und klischeehaft gestaltet sich die Szene, wenn Milton wie ein kleiner Junge, der seinen Vater ärgern will provokativ und herausfordernd ins Weihwasser des kirchlichen Beckens fasst und das Wasser zum Kochen bringt.

„Falsche Richtung!“ ruft ein Jogger Eddie Barzoon auf seinem Irrweg zu und dies und die indirekte Präsenz Gottes in Kirche und christlichen Insignien sind die spärlichen Hinweise auf die gute, numinose Kraft. Gott erscheint nur in Zitaten der Mutter und des Teufels selbst, wobei sein Bild durchwegs negativ gezeichnet ist. Bei der Mutter in übertriebener, orthodoxer Frömmigkeit; beim Teufel als Bild des hochmütigen Spaßverderbers.

Die Beziehung zu Gott ist die des großen Widersachers, der an der Macht und Vorherrschaft Gottes rüttelt. Hasserfüllt und ordinär zeichnet der Teufel in Form der Fremdcharakterisierung das Bild Gottes.

Wie viele Teufelsdarstellungen post-faustscher Betrachtungen gestaltet sich auch hier der Teufel als gerissener, meist höflicher, weltgewandter und intelligenter Kreator von Szenarien für den Menschen in Versuchung. So ist der Teufel Herr der Lage. Oft überblickt und durchschaut er als Einziger den Kern der Situation bzw. verfügt über einen Wissensvorsprung. Als sozialkritischer Beobachter bringt er seine Schlussfolgerungen mit Ironie und schwarzem Humor auf den Punkt. Diese entstehen aus der Doppeldeutigkeit heraus, die aus der Diskrepanz zwischen Zuschauer- und Figurenwissen entsteht.

Auch wenn er sich als ästhetischer Teufel präsentiert, der in die Zeit des Machtstrebens und der Propagierung von Sexuellem perfekt zu passen scheint, hat er sein mittelalterliches Kleid noch nicht ganz abgelegt.

Dem traditionellen christlichen Formalismus wird zur Genüge Rechnung getragen, die Figur des Teufels ist gekennzeichnet durch christliche Symbolik. Milton trägt Plateauschuhe wie Hörner, in seinem höhlenartigen Büro brennt ein großes Feuer, nackte Körper zieren die Wand gleich einem mittelalterlichen Gemälde, er zitiert aus der Bibel, fährt sich mit der Zunge über die Lippen, umgibt sich mit dunklen, gedeckten, schwarzen Farbtönen, Christabella, seine Tochter, signalisiert ihr teuflisches Erbgut durch rote Haare und ihr rotes Kleid, sein Interior ist gotisch, er geht übers Wasser am Plateau seiner Dachterasse, seine gotischen Aufenthaltsorte sind fensterlos wie unterirdisch, usw.

Der teuflischen Wandlungsfähigkeit wird in seinem abwechslungsreichen, vielgestaltigen Verhaltensmustern Rechnung getragen: mal tritt er ins Rampenlicht und ist glänzender Mittelpunkt, mal zurückhaltend und lauernd im Hintergrund. Gemäß Gesprächspartner und Situation ändert er seine Rolle und weist große Anpassungsfähigkeit auf.

Triebhaftigkeit und Sexualität ist eminentes Merkmal seiner Darstellung.

„Diaboli virtus in lumbis est. Die Tugend des Teufels ist in seinen Lenden.“ (John Milton, „Im Auftrag des Teufels“)

Seine Lebenslust und Macht besitzt anziehende, virulente Konnotationen. Ständig umgibt ihn eine sexuelle Aura, sei es in Form von verbalen Anspielungen, als Gefolge schöner, sexuell freizügiger Frauen oder durch seine unglaublichen Eroberungen von Mary Ann und Kevins Mutter. Zunehmend wird seine Sexualität jedoch ins Perverse verdreht: seine Beschreibungen von Geschlechtsakten sind obszön, er suggeriert Orgien (selbst mit seiner Tochter), er vergewaltigt (Mary Ann).

John Milton als Teufel beobachtet, lauert und bereitet Szenarien vor, die eine Entscheidung verlangen. Sein Agieren im Hinter- oder Untergrund betont er nicht allein durch Gestiken wie seinem lauernden Blick oder seinem abwartenden Verhalten, der Film betont es explizit. Milton rät Kevin zur Benutzung der U-Bahn um nahe bei den Menschen zu bleiben:

„Lernen Sie die U-Bahn kennen, Kevin. Benutzen Sie sie. Bleiben Sie im Untergrund! Ha! Nur so fahre ich durch die Stadt.“

Oder auch: *„Seht, ich sende euch wie Schafe unter die Wölfe!“*

Er operiert verdeckt, wobei er jederzeit die Willensfreiheit gewährt und auch kritisiert:

„Freier Wille ist wie Schmetterlingsflügel. Einmal berührt taugen sich nicht mehr zum Fliegen. Nein... ich bereite nur die Bühne vor.“

FF 2: Zur Darstellung des verführten Menschen

Wie wird die Person dargestellt, die vom Teufel als Ziel seiner Verführung ausgewählt wurde?

Wie und warum hat sie das Interesse des Teufels erregt? Was macht sie zum besonderen, auserwählten Objekt?

„Auch wenn der Held üblicherweise als positiver Charakter dargestellt wird, kann er dunkle und negative Seiten des Egos zeigen. Wenn dieser Archetypus auch im allgemeinen für die positive Tätigkeit des menschlichen Geistes steht, ist damit keineswegs ausgeschlossen, dass in der Figur auch die Folgen von Schwäche und Zögerlichkeit ausgedrückt werden.“²³³

„Auch der Antiheld tritt in zwei unterschiedlichen Typen auf: [...] 2. als tragischer Held, der zwar in einer Geschichte die Hauptrolle spielt, aber nicht im geringsten sympathisch oder bewundernswert ist und dessen Handlungsweise uns oft sogar abstößt.“²³⁴

„Das alles will ich dir geben, wenn du dich vor mir niederwirfst und mich anbetest.“

heißt es ungefähr bei Matthäus und ist auch der Kern des Angebots von John Milton. Auf der überwältigenden Dachterrasse zeigt er – wie einst Jesus – Kevin die Welt und was er ihm bieten kann. Manche Menschen hätten allerdings Probleme damit, merkt er an – und meint damit die damit einhergehende Unmoral und das menschliche Gewissen.

Wie man sieht hat Kevin (anfangs) kein Problem mit der Morallösigkeit, man kann dies als seinen defizitären Seelenzustand bezeichnen: einem Mangel an Moral und Ethik in der Interaktion und sozialen Verantwortung zu anderen Menschen. Ohne zu zögern liefert er das junge Mädchen dem vernichtenden Urteil von Gericht und Presse aus, eine Richtlinie auf einem nun beschrittenen Weg, was auch der Teufel zur Kenntnis nimmt. Zum auserwählten Objekt ist Kevin – wie aber erst zum Schluss offenbart wird – als leiblicher Sohn Satans von Geburt an auserkoren. Bis zum erleuchtenden Finale aber scheint seine Skrupellosigkeit der Ansatzpunkt zu sein, der die Aufmerksamkeit des Teufels erlangt. Aus der Sicht der Moral ist dies ein Misszustand. Als menschlicher Spross trägt er die „Gene“ des Vaters in sich.

²³³ Vogler, 2004, S. 96f.

²³⁴ ebd., S. 98

Die Entscheidungsfreiheit für die gute oder böse Seite liegt trotz Veranlagung beim Menschen. Seine anderen Kinder hätten sich nicht so „gut“ entwickelt wie Kevin, meint der Teufel.

Kevins Schwäche definiert der Teufel mit Bezug auf seinem eigenen Vorgehen als sein Auftreten als toller Hengst, „unauffällig“ solle er dagegen agieren.

Das Bild der Person, die zum Ansatzpunkt der teuflischen Strategie auserkoren wird, ist ein aktuelles: Kevin Lomax ist Yuppie, Karrieremensch mit ausreichend Ehrgeiz um sprichwörtlich – und im Laufe der Geschehnisse tatsächlich – „über Leichen zu gehen“. Schneidig und geleckert tritt er auf, leicht aggressiv und arrogant weiß er sich in Szene zu setzen und kann seine Mitmenschen begeistern wie in den Gerichtsszenen zu sehen ist. Sein Charisma ist das eines jungen aufstrebenden Karrieremenschen, ambivalent zwischen Bewunderung seines selbstsicheren Auftretens und Abscheu seiner Skrupellosigkeit. Geschniegelt tritt er auf und dennoch trägt er Cowboystiefel – Symbol einer inneren Wildnis und erinnert so an seinen Vater.

Sein sozialer Background steht konträr zu seiner väterlichen Herkunft. Die Mutter verkörpert seine menschliche Seite – auch in moralischer Hinsicht. Übertrieben religiös inszeniert evoziert sie dennoch das Bild einer willensstarken und selbstbewussten Alleinerzieherin, die Beziehung zu ihrem religiös deinteressierten Sohn ist eine innige, die auf einer großen Dankbarkeit zu basieren scheint.

Seine Frau Mary Ann scheint zwar zunächst auf gleicher Wellenlänge zu sein und dem gleichen Milieu zu entstammen, ändert ihre Haltung jedoch schon lange vor Kevins Einsicht. Zügellosigkeit, ungehemmte Leidenschaft und Ehrgeiz, aber auch Lebensfreude verbindet das Paar zunächst. Mary Ann ist durch ihre „Rehabilitation“ zusammen mit der Mutter auf der moralischen (ländlichen) Seite der Figurenkonstellation angesiedelt:

Kevin erkennt erst am Ende:

„Es war deine Falle... du hast mich da reingelockt [...] Du hast das vorbereitet, es war ein Test, dein Test!“

Um auf das Anfangszitat von Voglers Konzeption des Helden zurückzukommen: Kevin Lomax entspricht dem aktiven Helden, dessen Ehrgeiz zwar großteils und vor allem gegen Ende hin skrupellos dargestellt wird, dessen Schneid und Mut aber durchwegs auch als positive Konnotation gelesen werden kann. Als gefinkelter Außenseiter und Emporkömmling der feinen Gesellschaft trägt er mitunter auch die Sympathien des Publikums, besonders wenn sein juristisches Können inszeniert wird. Der amerikanische Mythos „Vom Tellerwäscher zum Millionär“, vom Kämpfer, der sich aus eigener Kraft emporarbeitet, forciert die Identifikation und den Sympathiegewinn.

Erst im Laufe seiner Entwicklung wird sein Standpunkt moralisch unvertretbar. Kevins Mangel, der ihm als Held anhaftet, liegt mitunter in der *Hybris*²³⁵ - einer Art von Stolz und Überheblichkeit gepaart mit herausragenden Fähigkeiten, die ihn über die anderen Menschen stellt.

FF 3: Zur Interaktion zwischen Teufel und verführter Person

Wie wird die Beziehung zwischen dem Teufel und der Person, die er verführen will, dargestellt? Welche mögliche(n) Konstellation(en) werden hier inszeniert? Wird ein Pakt abgeschlossen? Wie gestaltet sich der Pakt? Was fordern und erhoffen sich beide Seiten von einander?

Welche Stationen des Verführungsprozesses werden durchlebt? Welche Entscheidung(en) trifft die Person? Wie agiert der Teufel in diesem Entscheidungsprozess? Wird der freie Wille gewährleistet? Welche inneren oder äußeren Veränderungen ergeben sich in Person und Leben der verführten Figur? Findet eine positive Entwicklung statt?

²³⁵ vgl. dazu Vogler, 2004, S. 178 Der tragische Fehler des Helden ist die sogenannte *Hybris* – eine Art von Stolz oder Überheblichkeit. Diese Art von Held besitzt außergewöhnliche Fähigkeiten, die sie dazu verleiten sich gottgleich oder Gott und den Menschen überlegen zu fühlen.

Vordergründig eine Mentor–Schüler–Beziehung verbirgt sich dahinter eine Vater–Sohn–Beziehung, immer verbunden mit einem lehrenden, initiierenden Aspekt. Eine Verwandtschaft wird in zahlreichen Andeutungen impliziert, Lomax erscheint als jüngere Version Miltons. Die Grundeigenschaften wie Machtstreben, Ehrgeiz, Arroganz und Skrupellosigkeit decken sich. Beide profitieren voneinander: Lomax von der Lehre durch des welterfahrenen Karrieremenschen und Milton durch die Ausbildung eines Instrumentes und Nachfolgers.

Gekennzeichnet wird die Interaktion der beiden Figuren durch das subtile Tauziehen des Teufels, der Situationen aufstellt. Er lockt mit Geld (das immense Gehalt) – was Kevin annimmt und mit beruflichem Prestige (die Fälle Moyez und Cullen) - Kevin kämpft für seine Fälle, beim Teufel sowie vor Gericht. Und außerdem mit Frauen (Christabella) – derer sich Kevin in einer mysteriösen Fantasiesszene nicht entzieht. Deutlich lotet John Milton die Grenzen von Kevins Moral aus, die scheinbar nach oben hin offen sind. Beide Seiten erhoffen sich einen Machtgewinn, Kevin weltlicher Art, das Machtstreben des Teufels erstreckt sich über die Welt hinaus in die göttliche Sphäre.

Die Schlusszene, in der sich der Teufel offenbart und Kevin seine Zukunftspläne von der Weltherrschaft und Zeugung des Antichristen darlegt, evoziert die Versuchung in der Wüste und insbesondere die dritte der Versuchungen, in der der Teufel Jesus die Weltherrschaft anbietet.

Auch der Pakt findet sich wieder. Auf subtiler oder emotionaler Ebene verschreibt sich der junge Anwalt durch die Annahme der Stelle in New York dem Teufel, offen wird der Pakt erst am Höhepunkt vorgelegt im Angebot der Weltherrschaft. Bevor der Teufel und Kevin auf das Dach hinaustreten, lässt Milton Kevin den Vortritt und streicht heraus: Er besitzt nur die Funktion eines Wegweisers, den Weg beschreiten muss der Mensch allein.

Es bleibt eine Sache der Willensfreiheit, wie mehrmals in der Darstellung exponiert wird. Der Teufel ironisch:

„...ich habe dich beobachtet. Ich konnte nicht anders. Beobachtend. Wartend. Den Atem anhaltend. Aber ich bin kein Puppenspieler, Kevin. Alles, was passiert geschieht ohne mein Zutun. So funktioniert das nicht.“

Der Teufel agiert nicht manipulativ, sondern bleibt im einflussreichen Hintergrund und bietet an. Nicht mit Handlungen schreitet er ein, sondern mit Worten, mit Handlungsangeboten. Er bietet an – mehr nicht. Die Entscheidung und das aktive Element liegt beim Menschen. Er zieht Fäden und verweist Kevin auf einen Weg, den dieser bereits beschritten hat. Zwei Mal betont der Teufel die Entscheidungsfreiheit von Lomax: Er entzieht ihm den Fall um sich um Mary Ann zu kümmern, rät es ihm nahezu. Und er lässt Kevin die Wahl im Cullen Fall: Er könne diesmal ja auch verlieren.

Die Darlegung der narrativen Struktur mit Hilfe der Zeitachse verdeutlicht die geballten Entscheidungssituationen im zweiten Akt, der Entwicklungsphase. Die folgenschwerste und wichtigste Entscheidung liegt am Höhepunkt der Handlung. Weiters fallen entscheidende dramaturgische Eckpunkte mit den Entscheidungen der verführten Person zusammen: Der Plotbeginn lässt sich anhand des Falls Getty identifizieren, der das Jobangebot der Kanzlei nach sich zieht. Plot Point 1 und 2 fallen nicht oder nur indirekt bzw. nicht explizit dargestellt mit einer Entscheidung Kevins zusammen. Als Plot Point 1 kann man den Karrierestart in New York festmachen, der vom Teufel induziert wurde, jedoch nicht wirklich als Entscheidungssituation inszeniert wird. Plot Point 2 setzt mit der Erkenntnis von Miltons wahrer Identität als Vater Kevins ein und führt zur Krise und der finalen Entscheidung am Höhepunkt, dem Freitod.

In der Entwicklungsphase im 2. Akt wechseln berufsmäßige Entscheidungen mit Entscheidungen im Bereich Liebe.

Arbeit: Den Moyez Fall zieht er durch, obwohl er furchteinflössende Einblicke in die mysteriösen Hintergründe der Voodoogemeinschaft erhält.

Mary Ann: Auf der Dinnerparty lässt er die Hand von Mary Ann trotz Versprechens ihr beizustehen los und zeigt somit seine Präferenz fürs Karriereleben – sowie auch für eine andere Frau, die im Gegensatz zu seiner ländlich geprägten Frau Teil der einflussreichen New Yorker Upper Class ist.

Arbeit: Er insistiert darauf den Fall Cullen anzunehmen wie es Milton vorschlägt im Bewusstsein seiner vernachlässigten Frau.

Mary Ann: Kevin lässt sich auf eine sexuelle Fantasie mit Christabella ein statt beim Sex mit seiner Frau zu sein.

Mary Ann: Kevins Mutter will Mary Ann wegen ihres labilen Zustands mit nach Hause nehmen. Kevin wehrt dies ab.

Mary Ann und Arbeit: Der Teufel lädt Kevin zum Boxkampf und in die Flamencobar ein. Er telefoniert mit Mary Ann und lässt sie zu Hause weiter auf ihn warten.

Mary Ann: Die Annahme des Anrufs ist ihm wichtiger als die für ihn unverständlichen Sorgen seiner Frau.

Arbeit und Mary Ann: Milton bietet ihm an den Fall abzugeben um sich um seine Frau zu kümmern. Kevin entscheidet sich klar für den Fall.

Arbeit: Kevin wird sich der Realität des Cullen Falls bewusst: Cullen ist ein Mörder. Doch Kevin zieht es durch.

Erst durch die Extremisierung der moralischen Entscheidungen und die gelebte Konsequenz seiner Handlungen werden Kevin die Auswirkungen seiner Entscheidungen vorgeführt. Konkret werden Kevin die Augen durch den Teufel selbst geöffnet, der ihn in seiner Moralpredigt am Höhepunkt der Geschichte einen neuen Blickwinkel aufzeigt. Er erweitert in einigen dramatische Augenblicken Kevins Bewusstsein als Spiegelung von Kevin.

„Ich bin auf deiner Seite!“ (John Milton)

Erst durch diese Vorführung bekommt Kevin die Möglichkeit seinen bisherigen Weg zu überdenken und zu korrigieren. Das Bookend verdeutlicht die zwei Wege, indem es nochmals zur Wegkreuzung zurückführt und versinnbildlicht: Jeder Mensch hat eine zweite Chance.

9.6 Interpretation: Der Teufel als Mittel der Läuterung und Träger von Moral/Unmoral

Wie bewirkt der Teufel letztendlich Gutes? Wie und warum führt sein Eingreifen zu einer positiven Entwicklung? Welche Funktion hat er in der Welt?

Wird Gesellschaftskritik transportiert? Welche Moral/Unmoral wird durch den Teufel transportiert? Was wünscht sich der Mensch unserer Zeit und wie kann ihm der Teufel dabei helfen?

„Ist das ein Test?“ erkennt Kevin lange nachdem der Zuschauer Bescheid weiß: Milton ist der Teufel und Kevin steigt in jede Falle, die er aufstellt. Sein Bewusstsein ist getrübt, sein Blick durch die Gier nach Erfolg verschleiert.

Wer ihm die Augen öffnet und eine innerliche Neuorientierung von Werten initiiert, ist der Teufel selbst. John Miltons Intention mag eine andere sein, was er am Ende bewirkt ist eine Bewusstseinsweiterung.

Seine Funktion in der Welt wird nicht ausdrücklich definiert. Impliziert wird ein Kampf zweier Mächte, der Teufel aber eine Stufe tiefer gestellt als Gott. Und obwohl die Beziehung zu Gott rein auf der Rivalität der zwei Mächte basiert und er das „Don`t“ verkörpert wie Gott das „Do“, erscheint er am Ende als schöner Engel, dem ein Hauch von Traurigkeit anlastet. Er stürzt zum wiederholten Mal und erinnert in seiner aufbegehrenden Tragik an den Satan seines Namensgebers, des Dichters John Milton.

Wenn John Milton seine Strategie erklärt:

„...Freispruch auf Freispruch auf Freispruch. Bis der Gestank unserer Lügen so hoch und weit in den Himmel hinaufreicht, dass der ganze verdammte Dreckshaufen da oben an der Scheiße erstickt.“

klingt es als würde der Teufel mit allen Mitteln versuchen, die Aufmerksamkeit Gottes (wieder)zuerlangen, gleich einem gekränkten Kind und erinnert an die These des gekränkten Teufels.

Der Titel gilt als offene Referenz zum „Advocatus Diaboli“²³⁶, dem Anwalt der „Gegenseite“ in einem Selig- oder Heiligsprechungsprozess, der negative Gesichtspunkte vorträgt. Eine biblische Referenz lässt sich in der Hiobsgeschichte finden, in der der Teufel einem Staatsanwalt gleich die Menschen in Vertretung von Hiob anklagt. Und tatsächlich klagt er indirekt als Verkörperung der Unmoral an: skrupelloses Aufstrebentum, juristische Praktiken vor Gericht, im weiteren Sinne das Unternehmertum, bei dem Profit vor Menschlichkeit rangiert. Kevin als Sinnbild des ehrgeizigen Emporkömmlings wird in seiner Unmoral vorgeführt.

Im Gegensatz zum frommen, moralisch integren Land wird die Stadt und insbesondere die High Society als Sündenpfuhl vorgeführt. Der Wirkungskreis des Bösen wird hier in die dekadente Stadt und Gesellschaft des 20./21. Jahrhunderts situiert. Besonders Anwaltschaft und Gesetz kommen dabei als Betätigungsfeld des Teufels schlecht weg, bezeichnet sie dieser doch als „neue Priesterschaft“ und „ultimativen Backstagepass“.

John Milton prangert an:

„Wer, der noch bei Verstand ist, Kevin, kann mit reinem Gewissen leugnen, dass das 20. Jahrhundert allein mir gehört hat? Alles,

²³⁶ Der *Advocatus Diaboli* übernahm bei Heiligsprechungen die Rolle eines Anklägers, der Einwände gegen den Kandidaten vorbringen konnte. Dem Teufel wird hier ein beträchtliches Mitspracherecht eingeräumt. vgl. dazu: Maslowski, 1978, S. 173

was war, Kevin, alles was war, gehörte mir. Ich bin auf dem Höhepunkt. Das ist meine Zeit, Kevin. Unsere Zeit.“

10 Filmanalyse von „Teuflich“

„Teuflich“ ist eine US-amerikanische Fantasy-Filmkomödie von Regisseur Harold Ramis aus dem Jahr 2000 und ist die Neuauflage der Stanley-Donen-Komödie „Bedazzled“ von 1967.“ Der Film gewann 2001 den Golden Trailer Award und wurde in zwei Kategorien für den Hollywood Makeup Artist and Hair Stylist Guild Award nominiert. Elizabeth Hurley wurde 2001 für den MTV Movie Award nominiert. Die Kritiken bewegen sich zwischen spaßiger Komödie und anspruchsloser „Scetch-Revue“.²³⁷

Filmdaten der Special Edition DVD „Teuflich“

Originaltitel: „Bedazzled“

Produktionsland: USA, Deutschland

Erscheinungsjahr: 2000

Regie: Harold Ramis

Produktion: Trevor Albert, Neil A. Machlis

Darsteller: Brendan Fraser (Elliot Richards), Elizabeth Hurley (Teufel), Frances O'Connor (Alison)

Studio: Twentieth Century Fox Home Entertainment

Spieldauer: 90 Minuten

10.1 Inhaltsangabe

Elliot Richards ist ein verschrobener Außenseiter: Er lebt allein, hat keine Freunde oder Partnerin und seine ArbeitskollegInnen hassen ihn.

²³⁷ vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Teuflich>, 08/2008

Als Call Center Agent für die technische Support-Hotline der Software-Firma „Synedyn“ nervt Elliot Richards seine ArbeitskollegInnen mit seinen Anbiederungsversuchen, seiner Naivität und seinem schlechten Humor. Offensichtlich für alle anderen merkt er nicht, dass jeder im Büro ihn meidet und sich über ihn lustig macht. Auch abends, als er seine ArbeitskollegInnen, die vermeintlich keine Zeit hatten, in einem Lokal trifft, reagiert er arglos. Als er seine Traumfrau Alison Gardner sieht, in die er heimlich verliebt ist, drängen ihn seine ArbeitskollegInnen sie anzusprechen. Nach einem unbeholfenen Gespräch lässt ihn Alison Gardner stehen.

Elliot spricht die magischen Worte. *„Oh Gott, ich würde alles geben um diese Frau in meinem Leben zu haben.“* Einen Augenblick später betritt eine verführerische Frau in Rot das Lokal und spricht Elliot an. Sie verlässt mit ihm das Lokal, küsst ihn und eröffnet ihm, dass sie der Teufel sei. Elliot glaubt ihr nicht. Er äußert den Wunsch nach einem Big Mac und einer Cola, den die Teufelsfrau dadurch erfüllt, dass sie beide mit dem Bus zu McDonalds fahren. Sie nimmt ihn in ihrem Lamborghini mit in ein Nachtlokal, das ihr gehört und in dem alle Welt Elliot zu kennen scheint. Hier erlebt er für einen kurzen Moment das Gefühl ein allseits beliebter Star zu sein.

Nachdem sie ihn durch Demonstrationen ihrer übernatürlichen Mächte überzeugt hat der Leibhaftige zu sein, legt die Teufelin ihm den Vertrag vor. Sieben Wünsche bekomme Elliot für den Einsatz seiner Seele. Elliot – hingerissen von der Darstellung eines gemeinsamen Lebens mit Alison – unterzeichnet und äußert seinen ersten Wunsch.

Elliot erwacht als kolumbianischer, reicher Plantagenbesitzer, der mit Alison verheiratet ist. Doch nach anfänglicher Begeisterung muss Elliot erkennen, dass seine Frau ihn mit dem Sprachlehrer betrügt und er seinen Reichtum durch den Handel mit Kokain erworben hat. Seine Angestellten verraten ihn, ein Konkurrent will ihn töten und im Kugelhagel schafft es Elliot gerade noch die vereinbarte „666“ auf seinem Pager zu drücken, der ihn in Fällen der Unzufriedenheit zurück zum Teufel bringt.

Plötzlich befindet sich Elliot mitten auf der Straße, wo die Teufelin in Polizeiuniform Strafzettel verteilt. Sie entführt ihn in Alisons Schlafzimmer, wo er mit Hilfe der teuflischen Magie Alison beobachten und ihr Tagebuch lesen

kann, worin sie ihren Wunsch nach einem sensiblen Mann äußert . Elliot formuliert demnach seinen zweiten Wunsch.

Elliot und Alison befinden sich bei Sonnenuntergang am Strand. Elliot ist jedoch so übersensibel, dass ihn Alison für einen rücksichtslosen Rüpel verlässt. Elliot drückt die „666“ auf seinem Pager und gelangt zurück.

Elliot's Wut veriraucht augenblicklich als ihm die Teufelin von ihrem Druck im Geschäft vorweint. So bringt sie Elliot dazu seinen dritten Wunsch zu äußern.

Sie waren sich einig: Profi-Basketballer. Alison, die in dieser Realität Reporterin ist, lässt ihn sofort stehen als sie seinen lächerlich kleinen Penis sieht. Elliot muss wiederum seinen Pager benutzen.

Nun befinden sich Elliot und die Teufelin im Krankenhaus, sie verteilt als Krankenschwester Süßigkeiten statt Medikamenten. Elliot spricht seinen vierten Wunsch aus und findet sich als gefeierter, eloquenter Autor wieder. Alison fühlt sich sehr zu ihm hingezogen, doch Elliot ist homosexuell. Wieder bringt ihn sein Pager zurück zur Teufelin.

Nun unterrichtet sie in knapper Kleidung eine Klasse Jugendlicher und erfüllt Elliots fünften Wunsch – Elliot ist Präsident der Vereinigten Staaten, Abraham Lincoln, jedoch kurz bevor er erschossen wird.

Als er mit Hilfe des Pagers zurückkommt, ist er so frustriert, dass er keinen Wunsch mehr äußern will. Der Teufel setzt ihm zu, wütend stürmt er davon und sucht die Kirche auf um Gott zu sprechen. Hier wird er allerdings für verrückt gehalten, man lässt ihn von der Polizei abführen. Auf der Polizeistation wird er massiven Drohungen durch den Teufel ausgesetzt: er müsse einen Wunsch äußern, so stünde es im Vertrag. Elliot weigert sich und bekommt unverhofft Zuspruch eines schwarzen Zellinsassen, der ihm rät auf sein Herz zu hören und den richtigen Weg einzuschlagen.

Obwohl er nach seiner Entlassung ziellos durch die Straßen irrt, findet er sich in des Teufels Nachtclub wieder. Wiederum droht ihm die Teufelin und offenbart Elliot seine wahre Gestalt: ein schreckenserregender Teufel mit Hörnern (?) und als übergroße Amazone. In großer Bedrängnis spricht Elliot seinen letzten Wunsch aus: Alison möge ein glückliches Leben führen.

Elliot kommt in einem Gericht zu sich und begegnet der Teufelin als Anwältin. Sie erklärt ihm, dass er durch seine selbstlose Tat vom Vertrag befreit wurde. Laut Teufelin, die freundschaftlich mit ihm plaudert, sei das bis jetzt noch nie

vorgekommen und sie befürchte eine Trendwende. Außerdem würde sie ihn aufrichtig mögen, er besitze „eine Menge Potential“.

Zurück in der Firma „Syneddyne“ spricht Elliot Alison an. Doch obwohl er ihr offen und sympathisch gegenübertritt, gibt sie ihm einen Korb. Leider hat sie schon einen Freund. Elliot kann mit seinem neuen Selbstvertrauen gut damit umgehen. Auch im Büro kann er sich behaupten. Resolut wehrt er sich gegen spöttische Attacken seiner ArbeitskollegInnen.

Zu Hause lernt er seine neue Nachbarin Nicole kennen, die Alison bis aufs Haar gleicht. Es funkt sofort zwischen ihnen.

Verliebt gehen sie durch die Straßen, wo der Teufel mit Elliots ehemaligen Zellengenossen, offensichtlich Gott, Schach spielt.

10.2 Sequenzprotokoll

00'00 Titelvorspann

03'15 Sequenz 1: Exposition

03'15 (1) Großraumbüro: Elliot spricht mit seinen ArbeitskollegInnen. Er will mit ihnen ausgehen, doch jeder hat schon etwas vor.

05'42 (2) Elliot trifft seine ArbeitskollegInnen in einer Bar. Er spricht Alison Gardner, seine Traumfrau, an. Sie lässt ihn stehen.

09'14 (3) Eine verführerische Frau in Rot betritt die Bar und spricht Elliott an.

11'12 Sequenz 2: Der Pakt

11'12 (1) Elliot und die verführerische Frau verlassen das Lokal. Sie küsst ihn und eröffnet ihm, dass sie der Teufel sei. Sie muss ihn zuerst überzeugen.

17'46 (2) Der Teufel nimmt ihn mit in sein Nachtlokal, in dem alle Elliot zu kennen scheinen. Sie bringt ihn dazu den Pakt zu unterzeichnen. Elliot äußert seinen ersten Wunsch.

24'20 Sequenz 3: Der erste Wunsch: Drogenbaron

24'20 (1) Elliot erwacht als kolumbianischer Plantagenbesitzer. Alison ist sein Frau. Er findet heraus, dass seine Frau ihn betrügt und er ein Drogenbaron ist.

Es wird gegen ihn gemeutert, im Kugelhagel drückt er die 666 des Pagers um zum Teufel zurückzukehren.

35'08 (2) Elliot und der Teufel auf der Straße. Der Teufel operiert als Polizistin. Sie führt ihn in Alisons Schlafzimmer. Sie lesen ihr Tagebuch. Daraufhin äußert Elliot seinen zweiten Wunsch.

39'13 Sequenz 4: Der zweite Wunsch: Frauenversteher

39'13 (1) Elliot und Alison am Strand. Elliot als übersensibler Künstler. Alison verlässt ihn. Er drückt die 666.

44'51 (2) Elliot und der Teufel auf der Straße. Elliot äußert seinen dritten Wunsch.

47'23 Sequenz 5: Der dritte Wunsch: Basketball - Star

47'23 (1) Elliot ist Profibasketballer. Alison lässt ihn stehen, weil er einen lächerlich kleinen Penis hat. Er drückt die 666.

53'39 (2) Elliot und der Teufel im Krankenhaus. Der Teufel operiert als Krankenschwester. Elliot äußert seinen vierten Wunsch.

55'23 Sequenz 6: Der vierte Wunsch: Literat

55'23 (1) Elliot ist ein gefeierter, eloquenter Autor. Alison verlässt ihn allerdings als sie entdeckt, dass er homosexuell ist.

01'01'36 (2) Elliot und der Teufel in der Schule. Der Teufel operiert als Lehrerin. Elliot äußert seinen fünften Wunsch.

01'04'10 Sequenz 7: Der fünfte Wunsch: Präsident

01'04'10 (1) Elliot als Präsident Lincoln. Kurz bevor er erschossen wird, drückt er die 666.

01'05'49 (2) Elliot in seiner Firma. Der Teufel setzt ihm zu. Elliot will keinen Wunsch mehr äußern. Wütend stürmt er aus dem Büro.

01'07'54 Sequenz 8: Die Läuterung

01'07'54 (1) Elliot in der Kirche. Elliot auf der Polizeistation. Der Teufel droht ihm.

01'10'40 (2) In der Zelle. Elliot spricht mit einem Insassen.

01'13'28 (3) Elliot im Nachtclub des Teufels und in dessen Büro. Elliot weigert sich einen Wunsch zu äußern. In höchster Not wünscht sich Elliot, dass Alison ein glückliches Leben führen möge.

01'16'56 (4) Elliot erwacht im Gericht. Der Teufel als Anwältin erklärt ihm, dass er durch seine selbstlose Tat erlöst wurde.

01'19'29 (5) Elliot spricht Alison selbstbewusst in der Arbeit an. Sie gibt ihm einen Korb. Auch seinen ArbeitskollegInnen tritt er entschlossen gegenüber. Als er nach Hause kommt, trifft er seine neue Nachbarin Nicole.

01'22'51 (6) Elliot und Nicole gehen verliebt eine Straße entlang. Der Teufel und Gott spielen Schach. Elliot und Nicole küssen sich.

01'23'33 Abspann

10.3 Darlegung der narrativen Struktur mit Hilfe der Zeitachse

Hier folgen die wichtigsten Stationen des Handlungsablaufs im Hinblick auf den Vorgang der Verführung sowie deren grafische Darstellung.

Station 1 [Sequenz 2 (2)] Der Pakt Der Teufel bietet den Pakt an, sie legt Elliot den Vertrag vor. Elliot unterzeichnet, als ihn die Teufelin mit Hilfe fiktiver Bilder von Alison überredet.

Station 2 [Sequenz 2 (2)] Der erste Wunsch (Plot Point 1) Elliot äußert seinen ersten Wunsch: Drogenbaron.

Station 3 [Sequenz 3 (2)] Der zweite Wunsch Elliot äußert seinen zweiten Wunsch: Frauenverstehher.

Station 4 [Sequenz 4 (2)] Der dritte Wunsch Elliot äußert seinen dritten Wunsch: Basketball-Star.

Station 5 [Sequenz 5 (2)] Der vierte Wunsch Elliot äußert seinen vierten Wunsch: Literat.

Station 6 [Sequenz 6 (2)] Der fünfte Wunsch Elliot äußert seinen fünften Wunsch: Präsident.

Station 7 [Sequenz 7 (2) und Sequenz 8 (1)] Verweigerung (Krise) Elliot weigert sich seinen letzten (siebten) Wunsch zu äußern, obwohl der Teufel drängt.

Station 8 [Sequenz 8 (2)] Der selbstlose Wunsch (Höhepunkt) Der Teufel droht, Elliot äußert seinen selbstlosen Wunsch.

Station 9 [Sequenz 8 (5)] Elliots Flirtversuch (Kiss off) Elliot spricht Alison an.

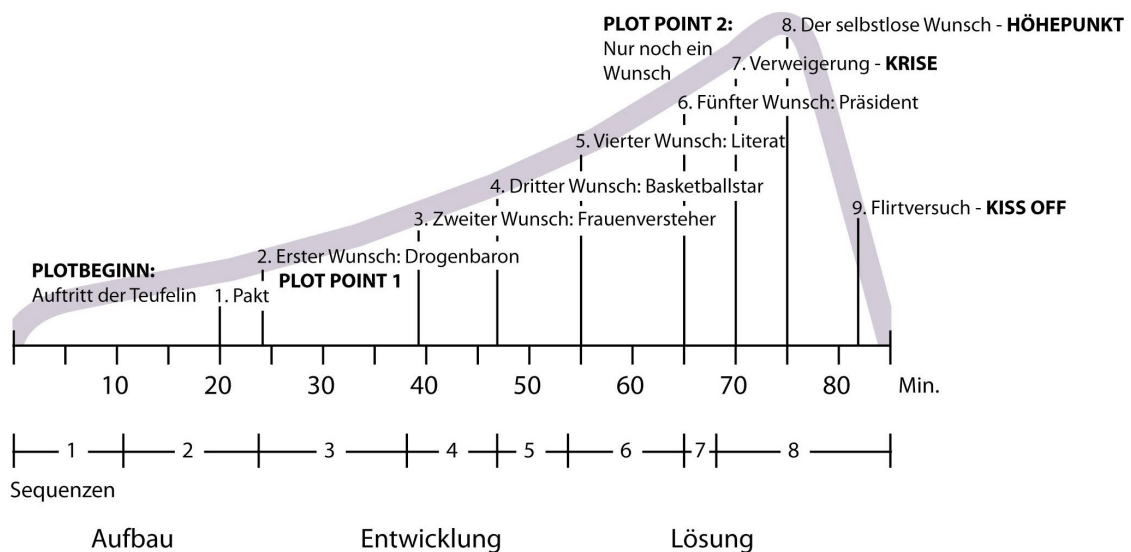


Abb. 5: Zeitachse zu „Teuflich“

10.4 Modelling

Im Folgenden werden der Teufel sowie der Hauptprotagonist, den der Teufel verführen will, einem Modelling unterzogen um die Figuren in ihren psychischen, physischen und sozialen Merkmalen darzustellen und vom Kontext zu isolieren.

10.4.1 Der Teufel (Die Teufelin)

Aussehen: Sehr attraktive und sexy Erscheinung. Trägt bevorzugt rot oder schwarz sowie sexy Kleidung in Form von Sexuniformen wie Krankenschwester, Polizistin, Lehrerin. Modisch stilvoll und gewagt, sehr auffällig, stark geschminkt. Lange Haare, perfekte Figur. Typische Sexbombe, Femme Fatale.

Sprache/Stimme: Klang: verrückt, langsam, sexy. Macht viele doppeldeutige und sexuelle Anspielungen. Schnippischer Tonfall oder auch gehaucht sexy. (Im Originalton spricht Liz Hurley im englischen Oxford Akzent, was einen zusätzlichen Reiz darstellt.)

Wesensart/Charakter/Körpersprache: Offensiv/provokativ sexuell. Oft Anspielungen auf Domina (Polizistin, Lehrerin, spricht von „auspeitschen“). Wandlungsfähig. Leicht eingebildet und arrogant. Unkonventionell. Direkt. Macht Unfug und erfreut sich am Chaos. Spielt Spielchen. Betrügerisch. Ausgeprägtes Selbstwertgefühl. Dramatisches Auftreten. Eitel.

Humor: Schwarzer Humor. Funktioniert mit Anspielungen auf die wahre Identität, viele Referenzen auf Klischees. Sarkastisch.

Sozialschicht/Schicht: Star, reich, Besitzerin eines Nachtclubs, operiert in einem Büro, lebt mitten in der bürokratischen Welt (siehe Vertrag/Pakt), tritt in unterschiedlichen Berufskleidungen auf wie Polizistin, Krankenschwester, Lehrerin, Anwältin.

Diverses/Etiketten/Marotten: Wechselt oft die Kleidung.

Besitzt übernatürliche Fähigkeiten: wechselt Orte in Sekundenschnelle, spielt perfekt Billard, hat unmögliches Hintergrundwissen, spricht mit fremden Stimmen, usw.

10.4.2 Verführte Person (Elliot Richards)

Aussehen: Unscheinbar. Altmodische Kleidung, Frisur und Brille im 70er Jahre Stil, Mittelscheitel. Trägt Anzug und Krawatte auch zu unpassenden Gelegenheiten. Freak, „Nerd“, unattraktiv.

Sprache/Stimme: Stottert, unsicher, naiver und ungläubiger Tonfall.

Wesensart/Charakter/Körpersprache: Gutmütig, arglos, schrullig, unsicher, unschuldig, gewissenhaft, gesetzestreu, moralisch integer, schüchtern, prüde, unerfahren, naiv, konventionell, aufdringlich, übereifrig. Möchte gefallen, möchte unbedingt gemocht und respektiert werden. Feste Moralvorstellungen. Kein Durchsetzungsvermögen, keine Selbstsicherheit. Mangelndes Taktgefühl. Unglücklich. Kann nicht zwischenmenschlich kommunizieren.

Im Vorspann zugeschriebene Eigenschaften²³⁸: „lovesick“ (liebeskrank), „desperate“ (verzweifelt), „oblivious“ (ahnungslos), „eager to please“ (anpassungsbedürftig), „lonely“ (einsam), „doormat“ (Fußabtreter)

Humor: Schlechter Sinn für Humor. Lacht viel über seine eigenen Bemerkungen. Humor entsteht durch seine Naivität.

Sozialschicht/Schicht: Working Class, Arbeiter, Yuppie, Mittelklasse, Außenseiter., Loser. Keine Familie, keine Freunde.

Diverses/Etiketten/Marotten: Schlechter Humor, grinst und lacht in unpassenden Situationen.

10.5 Beantwortung der Forschungsfragen

FF 1: Zur Darstellung des Teufels

Wie wird der Teufel dargestellt? Welche Teufelskonzeptionen finden sich hier wieder?

Wie verführt er? Welche Mittel setzt er ein? Wie aktiv gestaltet sich sein Eingriff?

Wie wird die Beziehung des Teufels zu Gott und den Menschen definiert? Wie ist dadurch seine Rolle in der Welt konstatiert?

„Die Kultur, die alle Welt beleckt, hat auf den Teufel sich erstreckt.“ (Mephistopheles in Goethes Urfaust)

²³⁸ Im Vorspann werden die Eigenschaften in comicartigen Sprechblasen dargestellt. Die deutschen Übersetzungen entsprechen den deutschen Untertiteln der „Special Edition“ DVD.

Zur Verkörperung des Teufels als Frau soll hier nur kurz eingegangen werden, da Geschlechterrolle und feministische Aspekte in dieser Untersuchung nur randläufigen Einfluss hat. Dennoch stellt sich die Frage, warum der Teufel als Frau inszeniert wird.

Erklärungsmöglichkeiten: Sex sells! Sexuelle Komponenten in Film und Fernsehen nehmen überhand, außerdem generiert sich das Genre ständig neu und weibliche Teufeln sind in der Filmgeschichte rar. Männliche Merkmale lassen sich bei der Teufelin signifikant im Bereich ihrer Macht und Willensstärke sowie ihrer Aktivität finden.

Da der feministische Aspekt der Darstellung des Bösen in weiblicher Form ist nicht Thema dieser Arbeit, wird die „Teufelin“ abwechselnd als Teufel oder Teufelin sowie männlichem oder weiblichen Artikel titulierte.

Betrachtet man die Figur der Teufelin anhand des Modellings ohne Handlung oder andere Figuren mit ein zu beziehen, scheint es das Profil eines Stars oder einer berühmten Person des Rampenlichts zu sein. Reich, charismatisch, attraktiv tritt sie auf, etwas ungezogen, das sexy Bad Girl, eine Domina, eine Femme Fatale, die Aufsehen und Bewunderung erregt. Sie konsolidiert ihr starmäßiges Auftreten durch ihren Lamborghini, ihr Büro, ihren Nachclub (als Zentrum der Macht und Sinnbild der Hölle).

Mit einer schreckenserregenden, hässlichen, virilen Teufelsfigur hat diese Teufelsinterpretation nichts mehr zu tun. Männliche Merkmale prägen sie dennoch: Willensstärke, Aktivität, Macht.

Erst als sie Elliot ernsthaft drohen will:

„Du änderst garantiert deine Meinung. Ich muss mir dazu nur etwas anziehen, dass furchteinflößender ist.“

ändert die Teufelin ihr Erscheinungsbild. Doch was kommt, ist kein abstoßender Schreckensteufel: sie erscheint als riesenhafte, bikinitragende Amazone mit

Dreizack von Feuer umgeben. Von Hässlichkeit weit entfernt wird sie inszeniert, eher als Sinnbild einer übermächtigen, weiblichen Furie oder Amazone.

Als Unruhestifter wirbelt die Teufelin durch die Welt, die einem Spielplatz eher als einem Arbeitsplatz gleicht. Gemäß der komödienthaften Darstellung und teils auch wegen ihrer Funktion als schneidige Sympathieträgerin kann man die teuflischen Bösarbeiten bestenfalls als harmlose Streiche bezeichnen: als Polizistin verteilt sie Strafzettel und verursacht Auffahrunfälle, als Krankenschwester verteilt sie Smarties statt Tabletten, usw.

Ihr Spiel um die Menschen und mit Gott scheint ein leichtfertiges, vergnügtes zu sein.

Der göttliche Beistand bleibt Elliot nicht versagt: In Gestalt des mysteriösen, afroamerikanischen Gefängnisinsassen (wiederum eine offensiv ungewöhnliche Interpretation der „weißen“ göttlichen Macht), von der numinösen Kraft gesendet oder die Verkörperung derselben (?), „ordnet er die Seele von Anfang an Gott zu, der Teufel wäre nur eine Störung:

„Der Teufel will dich nur vom Weg abbringen. Nur das ist ihre Masche. Aber am Ende wirst du klar erkennen, wen und was du darstellst und wofür du da bist. Naja, du wirst hier und da ein paar Fehler machen, aber das macht jeder. Aber wenn du dein Herz und deinen Geist öffnest, begreifst du es.“

Der Urzustand sei nunmehr ein göttlicher, der Teufel interveniere, sei die Ablenkung – alles eine freie Entscheidung des Menschen. Der Teufel agiert unter Gottes Hand, der ihn gewähren lässt, mit ihm sogar Schach spielt, der eine schwarz, der andere weiß. Als Metapher auf die Beziehung zwischen Gut und Böse dient diese Szene: Der Teufel will in einem unbeobachteten Moment betrügen, die „göttliche Macht“ sieht dies – ein strafender Blick genügt. Die Teufelin erinnert dabei eher an ein freches Kind, ein freundschaftliches Verhältnis wird impliziert.

Die freundschaftliche Intention wird auch in der Beziehung zu Elliot betont, in der Schlussszene erscheint sie gar moralisch integer und betont die Entscheidungsfreiheit:

Elliot zur Teufelin: *„Wieso bist du so nett?“*

„[...] Diese ganze Gut-und-Böse-Geschichte, du weiß schon – er da oben und ich – hängt im Prinzip nur von dir ab. Du musst gar nicht so angestrengt nach Himmel und Hölle suchen, die sind Beide hier auf der Erde. Man kann sich selbst entscheiden.“

„Böse“ im eigentlichen Sinne ist die Teufelin nicht – dies ist auch im Komödienrahmen nicht beabsichtigt – im besten Fall kann man sie eher als unartig oder frech beschreiben. Die Sympathie bleibt der Figur erhalten, sie wird nie abstoßend hässlich oder über die Grenzen des Unzumutbaren unmoralisch.

Die Figur parodiert christlich-mittelalterliche Vorstellungen und bringt diese in zeitgemäße Referenzen. Modern und attraktiv gekleidet in schwarz und rot kooperiert sie mit Tieren (Dobermännern) und schildert eine Welt., in der traditionelle Werte Gott, ein „hipperer Lifestyle“ allerdings dem Teufel zugeschrieben werden.

Als tiefenpsychologischer Schatten verkörpert die Teufelin genau das, was Elliot fürchtet und nicht auslebt, sondern unterdrückt. Hingabe und freie Sexualität als Ausdruck des Weiblichen findet seinen Höhepunkt in der Szene, in der sich die Teufelin als „furchteinflössende“, riesenhafte Walküre verkörpert. Eine Interpretationsmöglichkeit als „Anima“ (weibliche Seite im Mann) sei hier angedeutet.

Die geballte Sexualität und Macht erschreckt Elliot:

„Sie scheinen ziemlich nett zu sein... auf starke, erschreckende Art und Weise.“

Eine Analogie zum mephistophelischen Teufel wird besonders im Schlussdialog ersichtlich, als der Teufel sich nicht unzufrieden mit dem Ausgang der Handlung erweist und eine freundschaftliche Beziehung und Sympathie zur Hauptfigur bekundet.

Eine weitere Anspielung auf den Handlungsverlauf von „*Faust*“ (siehe Kapitel: *Der Teufel in der Literatur von Goethe und Milton*) stellt das Eindringen in die Privatsphäre der Angebeteten dar, in der Elliot Alisons Tagebuch liest – wie auch Faust mit Mephistopheles Hilfe in Gretchens verwaistes Zimmer eindringt. Beide erkennen, dass es moralisch falsch ist, werden aber sozusagen „überredet“. Die gesamte Situation der Hilfestellung des Teufels bei der Verführung der Angebeteten ist mit der Gretchentragödie vergleichbar.

FF 2: Zur Darstellung des verführten Menschen

Wie wird die Person dargestellt, die vom Teufel als Ziel seiner Verführung ausgewählt wurde? Wie und warum hat sie das Interesse des Teufels erregt? Was macht sie zum besonderen, auserwählten Objekt?

„Der verletzte Antiheld kann der heroische Ritter in seiner zerbeutelten Rüstung sein, der Einzelgänger, der aus der Gesellschaft ausgestoßen wurde oder der die Gesellschaft ablehnte. Charaktere dieses Schlages werden häufig am Ende den Sieg davontragen und noch häufiger die ganze Zeit über die volle Sympathie des Publikums genießen, aber in den Augen der Gesellschaft sind sie eben Ausgestoßene [...] Nicht selten sind es durchaus ehrenhafte Menschen, die einer verkommenen Gesellschaft den Rücken gekehrt haben [...]“²³⁹

Elliott entspricht dem Prototyp eines Versagers oder im amerikanischen Slang auch „Loser“, „Nerd“ oder „Computer-Nerd“ genannt. Trotz hoher Intelligenz mangelt es ihm an sozialer Kompetenz, er hat gravierende Probleme mit seiner Umwelt zu kommunizieren, der er sich beständig unterordnet. Trotz (oder vor allem wegen) seines hohen moralischen Wertesystems und seiner antiquierten

²³⁹ aus Vogler, 2004, S. 98

Vorstellungen und Umgangsformen ist sein Platz in der Gesellschaft der eines Außenseiters ohne Freundeskreis oder Partnerin. Und genau das ist es, was er sich vom Zutun des Teufels erhofft: vordergründig ist es die Liebe von Alison, die er mit der Erfüllung von sieben Wünschen gewinnen will. Insgeheim hofft er im Zuge dessen auf Respekt und Anerkennung, auf Partnerschaft statt Einsamkeit. Der Teufel erkennt in diesem Drang sich zu beweisen und dem Mangel an Selbstbewusstsein seine Chance, ein verzweifelter Mensch ist offen für ungewöhnliche Möglichkeiten. Er unterstellt ihm „eine Menge an Potential“, was gleichzusetzen ist mit einer Menge an unausgelebten und unterdrückten Wunschvorstellungen, Trieben und Sehnsüchten.

Die Teufelin über Elliot:

„Ich will, dass du glücklich bist, Elliot! In dir steckt so viel Potential, dir fehlt nur ein kleiner Schubs in die richtige Richtung.“

In der Figuration des Heldenmythos verkörpert Elliot den Antihelden und deckt sich in seiner Darstellung treffend mit der diesem Abschnitt vorangestellten Definition von Christopher Vogler.

Als schwacher, passiver Typ erringt er eher das Mitleid als die Bewunderung des Publikums bis hin zur Ablehnung seiner Lächerlichkeit. Als Held der Geschichte repräsentiert er den konservativen, doch auch mit edlen Werten versehenen Außenseiter der Gesellschaft.

Sein Wesen besitzt keine „teuflischen“ Merkmale, eher bemüht sich der einsame Einzelgänger krampfhaft „gut“ und beliebt zu sein. Als altmodischer Romantiker glaubt er an Liebe, höfliche Umgangsformen, Pünktlichkeit, Korrektheit – Werte die in der heutigen Gesellschaft nur mehr bedingt funktionieren. Coolness ist ihm fremd. Er selbst „funktioniert“ nicht in der Gesellschaft, sein soziales Verhalten ist aufdringlich und penetrant. Die Distanz zu seiner Umwelt besteht hauptsächlich aus seiner antiquierten Einstellung und Umgangsformen, seiner charakterlichen Schwächlichkeit und

offensichtlichen Minderwertigkeitskomplex hinter seiner aufdringlichen und um Freundschaft heischenden Art.

FF 3: Zur Interaktion zwischen Teufel und verführter Person

Wie wird die Beziehung zwischen dem Teufel und der Person, die er verführen will, dargestellt? Welche mögliche(n) Konstellation(en) werden hier inszeniert? Wird ein Pakt abgeschlossen? Wie gestaltet sich der Pakt? Was fordern und erhoffen sich beide Seiten von einander?

Welche Stationen des Verführungsprozesses werden durchlebt? Welche Entscheidung(en) trifft die Person? Wie agiert der Teufel in diesem Entscheidungsprozess? Wird der freie Wille gewährleistet? Welche inneren oder äußeren Veränderungen ergeben sich in Person und Leben der verführten Figur? Findet eine positive Entwicklung statt?

„Was haben wir bis jetzt gelernt?“ (Die Teufelin)

Protagonist und Antagonist verkörpern in „Teuflich“ das Gegensätzliche. Elliot verkörpert eine – teils naive oder antiquierte, teils edle – Moral, die durch seine Unsicherheit und Verkrampftheit verzerrt wird. Der Teufel liefert dazu die passende entschärfte Unmoral, die zwar überzogen dargestellt, dennoch an manchen Stellen „gesünder“ wirkt als Elliots Befolgung gesetzlicher oder gesellschaftlicher Regeln. Ihre Beziehung ist von einer weiblich/teuflich dominierten Sexualität geprägt, was durch zahlreiche Anspielungen auf das Sexklischee der Domina verstärkt wird.

Als Mann-Frau-Beziehung verkörpern beide Seiten gravierende Merkmale des anderen Geschlechts: die Teufelin besitzt durch ihre Macht und Willensstärke eindeutig männliche Konnotation, Elliot durch seine Schwäche und Weichlichkeit weibliche Attribute.

Auf sexueller Ebene funktionieren Elliot und die Teufelin als Mentor (in initiiender Funktion) und Schüler, aber auch im Bereich von Lebensführung und Extraversion belehrt die Teufelin. Ihre Beziehung ist bis auf einige finale

Szenen explizit freundschaftlicher und kumpanenhafter Art. So beteuert die Teufelin des Öfteren ihn zu mögen:

„Ich habe dich übrigens sehr gemocht.“

Und Elliot erwidert das:

„Du warst die beste Freundin, die ich je hatte.“

Als dicker Packen Blätter wird der Pakt/Vertrag inszeniert, der in traditioneller Weise unterschrieben wird – gemäß der komödienhaften, burlesken Filmgattung ganz im Sinne eines juristischen Schriftstückes. Um Elliot zur Unterschrift des Vertrages zu bewegen, greift die Teufelin durchaus manipulierend ein. Suggestierend führt sie ihm seine Sehnsüchte nach Anerkennung und Freundschaft, wenn sie ihn in ihren Club mitnimmt: *„Deine Freunde warten auf dich.“* Obwohl der freie Wille gewährt wird, zieht die Teufelin aktiv ihre Fäden, schmeichelnd, drängend, persuasiv. Der Teufel zielt auf die Seele, die Frage Elliots nach deren Nutzen für den Teufel wird von diesem nie beantwortet.

Hier gilt wieder die Auslegungsregel bzw. das Schlupfloch im Pakt: Gelöst wird der Vertrag letztendlich durch den selbstlosen Wunsch: *„Ich wünsche mir, dass Alison ein glückliches Leben führt.“* Potentiell kann sich somit jeder Mensch, der einen Vertrag mit dem Teufel abgeschlossen hat, auch wieder daraus befreien. Wiederum eine Prämisse zur Willensfreiheit.

Man kann den Entwicklungsprozess Elliots an seinen Wünschen ablesen sich, dessen Motive sich in ihrem moralischen und sozialen Wert steigern bis hin zum Präsidentenwunsch – *„Ich möchte etwas Sinnvolles machen....“* bzw. an seinem letzten, selbstlosen Wunsch.

Elliot Richards wird vor zwei große Entscheidungen gestellt: die Unterzeichnung des Vertrages und die Wahl des letzten Wunsches. Die Äußerungen der Wünsche 1 bis 5 geschehen aufgrund der ersten Entscheidung im Zuge des Paktes.

Aktiv puscht die Teufelin Elliot von Wunsch zu Wunsch und erteilt Ratschläge, überredet. Elliot darf sich zwar entscheiden, ist jedoch massivem Druck ausgesetzt. Am Schluss führt er die Weigerung vor und äußert seinen letzten Wunsch nicht – mit fatalen Konsequenzen. Diese Weigerung ist Ausdruck seiner Entwicklung, die vom ewigen Ja-Sager zu einer gesunden Verweigerung geführt hat.

Die Darlegung der narrativen Struktur anhand der Zeitachse zeigt ein kontinuierliches Zusammenfallen der wichtigsten dramaturgischen Punkte mit den Interventionen des Teufels: Der Plot Beginn wird induziert durch Elliots Worte und vollzieht sich im Auftritt der Teufelin in der Billardbar. Die Welt ändert sich aufgrund der Unterzeichnung des Paktes durch die Äußerung des ersten Wunsches: Plot Point 1. Plot Point 2 induziert keine Entscheidungssituation, sondern die Erkenntnis, dass (durch einen teuflischen Trick) nur noch ein Wunsch übrig ist. Die Krise wird durch die Verweigerung eingeläutet, der Höhepunkt durch den selbstlosen Wunsch gelöst. Das Kiss Off zeigt den veränderten Elliot Richards.

Die Verführung beginnt rein sexueller Art mit dem Auftritt des Teufels in der Billard Bar. Zu Beginn schwelgt er in Macht und Reichtum als kolumbianischer Drogenboss, und kompensiert so oberflächliche Defizite seines Lebens. Den Wunsch nach Startum, Erfolg und körperliche Attribute erfüllt er sich als Basketballspieler. Zwischendurch wünscht er sich geistig herausragende Fähigkeiten wie Sensibilität als Künstler und Eloquenz als Literat im Verlangen für Alison den perfekten Partner zu verkörpern, wobei er Körper und Charakter grundlegend wandelt bzw. negiert. Seinen letzten ausgesprochenen Wunsch verwendet er in sozialer Sache, als Präsident will er Gutes für die Menschheit tun.

So lässt sich deutlich eine Verschiebung hin zu moralischen Werten erkennen – der einsame Einzelgänger auf der Suche nach Partnerschaft und Gemeinschaft will diese nun nicht mehr erkaufen oder erzwingen bzw. als jemand Anderer erscheinen, sondern sucht soziales Engagement. Sein finaler Wunsch führt diese Entscheidung fort und im Kiss Off wird Elliots neu gewonnen Persönlichkeit sichtbar in ungewohntem Selbstbewusstsein und Selbstbestimmtheit (gegen Spott und Herabwürdigung seiner ArbeitskollegenInnen), der Fähigkeit Zurückweisungen anzunehmen (Alisons Anfuhr) und sympathischen sozialen Umgang (der Flirt mit Niki). Glücklich lächelt er auf seinem Fahrrad trotz mühevollen Bergauf – als Sinnbild für die Hürden des Lebens, die er nun mit neugewonnenem Bewusstsein auf sich nimmt.

Elliot erkennt am Ende:

„Langsam... langsam denke ich dass, es gar nicht so wichtig ist wie weit wir im Leben kommen, entscheidend ist doch vielmehr der Weg dahin.“

10.6 Interpretation: Der Teufel als Mittel der Läuterung und Träger von Moral/Unmoral

Wie und warum führt das Agieren des Teufels zu einer positiven Entwicklung des Lebens der Hauptfigur? Kann der Teufel letztendlich Gutes bewirken? Wie wird seine Funktion in der Welt definiert?

Wird Gesellschaftskritik transportiert? Welche Moral/Unmoral wird durch den Teufel transportiert? Was wünscht sich der Mensch unserer Zeit und wie kann ihm der Teufel dabei helfen?

„Mythen sind Tore zum Unbekannten. Durch diese Tore gehen wir nicht, um Informationen anzuhäufen, sondern um unser wahres Sein zu erkennen. Jeder wirkliche Mythos nimmt unser Bewusstsein auf eine Reise mit, auf der es wachsen kann. Dieses Wachstum besteht in einem klaren Erkennen von Wahrheit.[...]“

Mythen erklären nicht, sie enthüllen. [...] wir begreifen sie, wir 'fühlen' sie.“ [...] Mythen vermitteln ihre Botschaft, indem sie unsere Gefühle und Einsichten so orchestrieren, dass Erfahrungen und Einsichten entstehen, die Bedeutung enthalten. [...] Der Mythos transformiert Psyche und Geist und wird damit zur Medizin.²⁴⁰

In Analogie einer Medizin lässt die Teufelin die Krankheit „herauskommen“ um sie dadurch zu heilen, psychologisch gesprochen sieht Elliot seinem Schatten ins Auge und integriert ihn.

In „Teuflich“ vermittelt die Teufelin nach den komödienhaften Verstrickungen im Finale eine versöhnliche Position und erklärt ihre Funktion selbst: *„Unten und oben, entscheidend ist was du daraus machst!“*

Ganz genau sieht sie in Elliots Herz und erkennt dessen Bedürfnisse und erweist sich somit als „Wesen“, das Elliot am Nächsten steht – näher als die gottähnliche Figur.

Das Potential Elliots sind seine uneingestandenene Sehnsüchte und Träume; dies impliziert, dass der Teufel Menschen auswählt. Elliots magischer Satz *„Oh Gott, ich würde alles tun um diese Frau in meinem Leben zu haben.“* zeigt zudem seine Fixiertheit auf Alison, deren Liebe ihn und sein Leben ändern soll. (Abgesehen davon, dass sich nicht der Angerufene angesprochen fühlt, sondern der Teufel.) Was er jedoch letzten Endes erkennt, ist, dass er „zu sich selbst finden“ und eine eigene Identität entwickeln muss statt eine Maske zu tragen. Dies kann er erst durch das Ausleben latenter Sehnsüchte.

Im tiefenpsychologischen Sinn unterdrückt er seinen Schatten, der jedoch als notwendiger Bestandteil einer ganzgewordenen Seele integriert werden muss. Das Drängen darauf ungehorsam zu sein oder unmoralisch (beispielsweise das unmoralische Eindringen in Alisons Privatleben, ihrem Zimmer und Tagebuch) hat auf Elliot eine befreiende Wirkung. Das Böse wirkt als Katalysator, zwingt zu

²⁴⁰ Hant, 1992, S. 133

formulieren und zu agieren und nicht im Stillstand stecken zu bleiben in einer äußerst unbefriedigenden Lebenssituation.

Die explizit freundschaftliche Darstellung zum Engel Gottes oder Gott selbst in Gestalt(?) bekräftigt die Analogie eines mephistophelischen Teufels oder eines Dienertypus des Teufels. Das Schachspiel im dualistischen System schwarz und weiß impliziert das Hin und Her zweier Mächte, die im Grunde im selben Spiel spielen, für die gleiche Sache kämpfen.

Die Frage nach dem Nutzen der Seele bleibt unbeantwortet: Ist es ein Geheimnis des Teufels oder lenkt dieser ab, weil ihm die Seele vielleicht gar nicht so wichtig ist wie er glauben machen will? Am Ende sind alle zufrieden – selbst der Teufel.

Elliot als Sinnbild für den heutigen Menschen spricht ein Phänomen unserer Zeit an: das des einsamen, entfremdeten Menschen im Großstadtleben. Der „Nerd“ schafft es nicht sich an kulturell tradierte Verhaltensnormen anzupassen. Seine sieben Wünsche geben ihm Macht über eine unverstandene Welt und Gesellschaft.

Als anziehende Verführerin transportiert die Teufelin Attribute, die in der Industrie- Konsum- und Wirtschaftsgesellschaft anerkannt und angestrebt werden: Macht, Erfolg, Ehrgeiz, Reichtum, Attraktivität, Durchsetzungsvermögen, Selbstbewusstsein, etc. Insbesondere Durchsetzungsvermögen und Ellbogen-Prinzip werden in der Arbeitswelt als nötige und propagierte Eigenschaften eines Erfolgs,- oder Karrieremenschen angesehen. Die Teufelin ist einer davon.

Die Moral und Lebensführung, die der Teufel weiters verkörpert, ist anarchisch: Tu, was dir Spaß macht! Illegales, Kriminelles wird als harmloses Spiel inszeniert. Die Faszination entsteht durch die Kraft der Subversion und Grenzüberschreitung: das Rebellentum. Als Vehikel für (Un)Moral erteilt die Teufelin aber gleichzeitig eine Absage und steht für eine Rückbesinnung auf soziale und innere Werte.

Der Teufel befürchtet eine Trendwende. Elliot sei der erste, der sich durch seinen selbstlosen Wunsch aus dem Vertrag befreit und seine Seele rettet. Ein hoffnungsvolles Zeichen für die Zukunft unserer Gesellschaft oder eine Ausnahme?

11 Vergleich und Resümee

„Der Teufel hat die weitesten Perspektiven für Gott, deshalb hält er sich von ihm fern – der Teufel nämlich als der älteste Freund der Erkenntnis.“²⁴¹ (Friedrich Nietzsche)

Hier soll resümierend und weiterführend auf die zentralen Hypothesen eingegangen werden und die analysierten Filme miteinander verglichen werden.

- Der Teufel tritt in seiner Verführerrolle als anziehende, charismatische Figur abseits der mittelalterlichen Schreckensfigur in differenzierter Form auf.
- Die Person, die versucht wird, hat einen inneren Konflikt bzw. Mangel (ein Problem, eine unerwünschte Sehnsucht, einen Wunsch,...). Die Interventionen des Teufels liefern den Anstoß zur Auseinandersetzung mit diesem Problem. Es entsteht eine intensive und fruchtbare Beziehung zwischen Teufel und Mensch.
- Der Verführerteufel stellt den Menschen vor Entscheidungen. Der freie Wille ist dabei gegeben. Seine Interventionen liefern der Anstoß für die Entwicklung der Hauptfigur. Er bewirkt so Gutes.
- Der Teufel fungiert als Träger von Moral bzw. Unmoral. Dadurch kann er Gesellschaftskritik transportieren.

²⁴¹ www.all4quotes.com/tagged-quotes/1105

Traditionelle und alternative Darstellungsformen vermischen sich im Teufelsbild auf der Schwelle zum 21. Jahrhunderts. Eindeutig ist der Teufel in den analysierten Filmen menschlich und verführt in ästhetisierter Gestalt. Verführung setzt eine Anziehung voraus, der verführerische Teufel muss somit positive, angestrebte Werte involvieren. Als Charismatiker tritt er auf und gleichzeitig als Vehikel und Definition von Unmoral und Bösem. Ambivalent verkörpert er Faszination und Machtstreben unserer Zeit, doch sein Hintergrund und seine Symbolik ist dem Mittelalter verhaftet. Fundiert im Schema christlich-mittelalterlicher Teufelsvorstellung, lassen sich dennoch einige Abweichungen und Amplifikationen interpretieren, die dieses Teufelsbild aufweichen.

Die Filmteufeln ähneln sich in Charakter und Verhalten. Betrachtet man das Modelling isoliert wirken die Profile beinahe austauschbar, abgesehen vom unterschiedlichen Geschlecht: Sie treten sexy auf, erfolgreich, intelligent, reich – faszinierend. Sie haben Charisma – ein Begriff der in seiner biblischen Bedeutung eine besondere „Gnadengabe“ bezeichnet, die den Menschen mit Charisma zu einer numinosen Autorität befähigt. Ein charismatischer Mensch sei von Gott gesandt oder begnadet. Heute hat sich der alltägliche Sprachgebrauch vom Charisma gewandelt und seine Bedeutung vom göttlichen Aspekt entfernt – dennoch lässt sich der Gedanke in diese Argumentation passend eingliedern: Von Gott autorisiert und mit Mitteln ausgestattet „führt“ er die Menschen an, beeinflusst sie und stillt irgendeine Form von Bedürfnissen. Und die Geschichte hat gezeigt, dass charismatische Führer ihren Anhänger, die sie in den Bann geschlagen haben, sowohl hilfreich als auch schädlich sein konnten.²⁴²

Die Beziehungen zwischen den Filmteufeln und ihren erwählten Personen ist somit eine enge, fruchtbare, die Anstoß und Transformation bewirkt und somit zu einem guten Ergebnis führen, egal wie die Intention des Teufels sein mag. Dieser ist fixer Bestandteil eines Prozesses. John Millton unterstreicht den prozesshaften Charakter im ironischen Ende von *„Im Auftrag des Teufels“*:

„Eitelkeit. Eindeutig meine Lieblingssünde.“

²⁴² vgl. dazu Definitionen von Charisma unter <http://lexikon.meyers.de>

Und versucht den Menschen erneut.

Beide Teufelsdarstellungen scheinen eine größere und sehr einsichtige Kenntnis des wahren Innenlebens der Hauptprotagonisten zu haben. Die Teufeln stellen kurz und prägnant und beinahe zusammenfassend fest, was der Kern der Sache im Wesen der beiden zu verführenden Personen ist. Um es pathetisch zu formulieren: sie sehen ihr Herz. Und erfüllen dessen Begehrt.

„Der Teufel ist jetzt weiser als vordem, er macht uns reich, nicht arm, uns zu versuchen.“²⁴³ (Alexander Pope, 1688 - 1744)

Als Sinnbild für soziologische Phänomene verkörpern Elliot und Kevin Einsamkeit und Karrierestreben und somit zwei grundlegende Phänomene unserer Zeit. Der Teufel als Definition von Unmoral und indirekter Festlegung moralischer Werte prangert den materiellen, kapitalistischen und egoistischen Aspekt an, was sich in den „guten“ finalen Entscheidungen manifestiert: Beide versuchte Menschen entscheiden sich für das Wohl anderer Menschen, ihre letzte Entscheidung ist eine altruistische.

Der Theologe Paul Häberlin definierte 1960 das Böse als etwas „Unrichtiges“ in Form des Egoismus im Gegensatz zum Altruismus und stellte bereits damals fest, was heute Tendenz des kapitalistischen Zeitgeistes ist:

„Es ist wohl kein Zweifel, dass bei uns und heute der Egoismus, der Wille zur Herrschaft, im ganzen gesehen gegenüber dem „hingebenden“ Altruismus überwiegt. So ist es verständlich, dass dem negativen Urteil des „Kulturkritikers“ gerade der Egoismus (in den verschiedensten Formen), also das Böse, anheimfällt.“²⁴⁴

Als literarische Parallelen bietet sich explizit die Analogie zwischen John Milton als Filmteufel und dem literarischen Satan des Dichters Milton an – beides stolze Geschöpfe, die gegen eine Autorität ankämpfen. Im Film wird dem

²⁴³ vgl. „Charisma“ in: <http://lexikon.meyers.de> und Max Weber: Merkmale einer charismatischen Herrschaft in: www.textlog.de/7415

²⁴⁴ Häberlin, 1960, S. 16

wütenden Teufel am Schluss ein Hauch von Verzweiflung und Einsamkeit eingegeben entsprechend den Interpretationen des Dichter-Satans der Romantiker. Auch die Aussage des Films korreliert mit der des Buches: Zwei widerstrebende Mächte und der Teufel mit rebellischem Charisma.

Der weibliche Filmteufel im „Teuflisch“ lässt sich begrenzt aufgrund der am Schluss postulierten Grundmessage des Films mit einem mephistophelischen Teufel vergleichen: Das Verhältnis zu Gott ist ein freundschaftliches, vordergründig strebt die Teufelin zwar das Böse an, zeigt sich aber keineswegs unerfreut, als Elliot Richards Leben sich zum Guten wendet. Und die Betonung der Freundschaft zwischen Teufelin und Elliot evoziert die Kumpanenhaftigkeit von Faust und Mephistopheles. Im übertragenen Sinn ähnelt hier das Verständnis der Kräfte als zwei Seiten einer Medaille, die von der freien Entscheidung des Menschen getragen wird.

Das Zusammenspiel von Dramaturgie der Interaktion zwischen Teufel und verführter Person, die sich in den Entscheidungen manifestiert, weist bei beiden Filmen Ähnlichkeiten auf. Der Plot Beginn evoziert den Eingriff des Teufels: Elliot seufzt nach seinem unbeholfenen, gescheiterten Flirtversuch die entscheidenden Worte. Kevin gewinnt durch seine unmoralische Entscheidung den Fall des Kinderschänders und befindet sich auf Kurs zum skrupellosen Karrieremenschen, auf dem Weg zum Bösen. Im „zweiten Akt“, der Entwicklungsphase ballen sich die Entscheidungen. Plot Point 1 verändert beide Leben entscheidend: Kevin startet seine Karriere in New York, Elliot schlüpft in ein neues Leben inklusive Körper, Sprache, etc. Situationen. Die Krise gleicht bei beiden Figuren einer Verweigerung, Elliot verweigert seinen letzten Wunsch, Kevin verweigert gleichsam das „ins Auge sehen“ der Realität. Plot Point 2 formiert sich in Gestalt von Erkenntnissen: Kevin erkennt die Identität seines Vaters, Elliot erfährt, dass er nur noch einen Wunsch übrig hat. Der Höhepunkt ist die Erlösung aller Konflikte und Umkehr ins Gute: beide erlösen sich, durch den selbstlosen Wunsch, durch den Freitod und Abkehr vom Bösen. Das Kiss Off führt die Veränderung vor: Elliot als selbstbewusster, glücklicher Mensch, der aufgrund seiner neuen Ausstrahlung endlich eine

Partnerin findet und Kevin, der sich nun in seiner zweiten Chance für die moralisch richtige Lösung der Gerichtssituation entscheidet.

Als antagonistische Kraft, als Schatten manifestiert sich der Teufel John Milton als dunkler Doppelgänger von Kevin Lomax, die Teufelin als verdrängte und tabuisierte Seite von Elliot Richards. Beide Figuren der Menschen in Versuchung sind Antihelden. Als menschliche Figur, die den Teufel anzieht, darf und kann die Figur anscheinend nicht dem filmischen Stereotyp oder Archtyp des „Helden“ entsprechen, da sie sich ihre Tugend erst am Schluss verdient hat. Der Unterschied zwischen den beiden Antihelden Kevin und Elliot ist das Motiv ihrer Verbündung mit dem Bösen.

Im Sinne der Archetypenlehre ist der Teufel in beiden Filmen Funktionsträger mehrerer Archetypen, am offensichtlichsten der des Mentors. In *„Im Auftrag des Teufels“* als väterliche und berufliche Protektion, gestaltet sich die Beziehung in *„Teuflisch“* als Mentorin auf lebensführender und sexueller Ebene, als würde sie Elliot in seiner unschuldigen Art geradezu entjungen indem sie ihn in die Abgründe der menschlichen Seele führt. Beide verführte Personen lernen von ihren Mentoren zu denen sie aufsehen. Beide bekommen Gaben überreicht²⁴⁵ - sei es die Chance auf eine berufliche Weiterentwicklung oder die Erfüllung der Wünsche. Kevin opfert dafür seine moralische Integrität, Elliot seine Seele und Selbstbestimmung. Die Mentoren erscheinen als äußerst kreativ und erfindungsreich²⁴⁶, die Teufelin operiert in einem Büro mit von ihr aufgesetzten Verträgen und ist im Clubbusiness erfolgreich, John Milton ist Kopf einer renommierten und einflussreichen sowie verzweigten Anwaltskanzlei.

Beide Mentoren wirken sehr stark motivierend²⁴⁷, sie Mentoren verführen und locken mit Sex²⁴⁸ und beide Mentoren stellen quasi einen Antimentor dar, ihr Pfad auf den sie ihre auserwählten Opfer führen, ist ein vordergründig dunkler.

²⁴⁵ vgl. Vogler, 2004, 107 - 110: Das Überreichen von Gaben als Funktion des Mentor – Archetypen. Der Held muss sich die Hilfeleistung oder die Gabe(n) verdient haben, indem er etwas Neues gelernt, etwas geopfert hat oder eine Verpflichtung eingegangen ist.

²⁴⁶ vgl. Vogler, 2004, S. 110 Der Mentor spielt gelegentlich auch die Rolle des Wissenschaftlers oder Erfinders.

²⁴⁷ vgl. ebd., S. 111 Der Mentor übernimmt die Motivationsfunktion und hilft dem Held seine Ängste zu überwinden.

Beide Teufelsfiguren sind passend zum typischen Teufelsattribut der Täuschung und Wandelbarkeit Gestaltwandler. Die wahren Absichten bleiben im Dunklen. Da der Gestaltwandler aus einer sexuellen Diskrepanz zwischen den Geschlechtern entstanden ist, hat diese Unsicherheit, das Unverständnis zwischen den Charakteren gepaart mit der Verführungssituation wiederum starken sexuellen Charakter.

Beide Hauptpersonen zeigen eine Reaktion auf den Schatten, die in der Filmdramaturgie im zweiten Akt angesiedelt ist und was Jung die „regressive Wiederherstellung der Persona“ nennt²⁴⁹: die Rückkehr zu alten Mustern und Verhaltensweisen und die Unterdrückung des Schattens. Was bei Kevin Lomax allerdings vorherrscht und Thema der Handlung ist, ist dessen „Identifikation mit dem Licht“²⁵⁰ – ein Fall in das Dunkel hinein, indem der Schatten zum Licht umgewertet wird, das Gewissen sozusagen umgepolt wird.

Die optimale Lösung stellt die „Integration des Schattens“²⁵¹ dar, bei der beide Seiten in das höhere Selbst harmonisch integriert werden, wie es in den Filmen sublim auch geschieht.

Interessant ist, dass Gott kaum eine Rolle spielt und beide Filme Tendenzen aufweisen, traditionelle Werte Gott und unkonventionelle, hippere Lebensformen dem Teufel zuzuschreiben. Am Schluss aber gewinnt das Gute, die Moral.

Mit Spannung bleibt abzuwarten, ob die Teufelsfigur weiterhin als wandelbarer Stereotyp in der medialen Darstellung und Betrachtung präsent bleibt und wie sich das Bild des Teufels entwickeln wird – je nachdem wie die Zeit und ihre Wertungen es verlangen. Hoffentlich weiter in Richtung einer versöhnlicheren, integrierten und angstfreien Darstellung.

²⁴⁸ vgl. ebd., S. 112 Der Mentor kann ebenso sexuelle Aspekte verkörpern, z.B. im Sinne einer sexuellen Initiation.

²⁴⁹ Kaufmann, 1998, S. 186ff.

²⁵⁰ ebd., S. 188f.

²⁵¹ Kaufmann, 1998, S. 189 - 193

LITERATURANGABEN

Bach, Verena: Im Angesicht des Teufels, München, 2006

Barth, Flügel, Riess: Der emanzipierte Teufel. Literarisches, Psychologisches, Theologisches zur Deutung des Bösen, München, 1974

Baudrillard, Jean: Von der Verführung, München, 1992

Borstnar, Nils: Einführung in die Film – und Fernsehwissenschaft / Borstnar, Nils, Pabst Eckhard, Wulff, Hans Jürgen, Konstanz, 2002

Brandenburger, Egon: Das Böse. Eine biblisch-theologische Studie, Zürich, 1986

Bräuer, Claudia: Vampire gestern und heute. Eine filmanalytische Untersuchung zur Darstellung der Vampire im Film und deren Veränderung im Wandel der Zeit unter besonderer Berücksichtigung der Frau., Wien, 2002, (Dipl.-A.)

Carus, Paul: Die Geschichte des Teufels. Von den Anfängen der Zivilisation bis zur Neuzeit, Leipzig, 2004

Crispino, Anna Maria (Hrsg.): Das Buch vom Teufel. Geschichte, Kult, Erscheinungsformen, Frankfurt am Main, 1987

Curik, Rudolf Benedikt: Die Frage nach dem Widersacher. Zur gegenwärtigen theologischen Diskussion, Wien, 1976, (Dipl.-A.)

Di Nola, Alfonso M.: Der Teufel. Wesen, Wirkung, Geschichte, München, 1993

Duden: Das Fremdwörterbuch, Band 5, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2001

Eich, Dennis: Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse, Konstanz, 2006 (Diss.)

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse, Tübingen, 1994

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, München, 2002

Field, Syd: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis, München, 1987

Fischer, Monika Maria: Die Darstellung der Roma im deutschsprachigen Spielfilm, Diplomarbeit, Wien, 2003

Friedewald, Dennis: Die Macht des Kinos. Filmgenres und Beobachtungen zu deren Rezeptionsgeschichte, Marburg, 2007

Fuxjäger, Anton: Film- und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie, Lernbehelf zur Lehrveranstaltung, WS 2006/2007
www.univie.ac.at/film/personal/rmk/01_LV/FF/FFS7_Lernbehelf_Fux.pdf., Juli 2008

Giovetti, Paola: Der gefallene Engel. Über den Teufel und das Böse in der Welt, Kreuzlingen, 2003

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster Teil, Stuttgart, 1986

Goodman, Felicitas D.: Ekstase, Besessenheit, Dämonen. Die geheimnisvolle Seite der Religion, Gütersloh, 1997

Haag, Herbert: Abschied vom Teufel, 1969

Hant, Peter: Das Drehbuch: Praktische Filmdramaturgie, Waldeck, 1992

Häberlin, Paul: Das Böse. Ursprung und Bedeutung, Bern, 1960

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, 2001

Hickethier, Knut: Film,- und Fernsehanalyse, Stuttgart, 1996

Hickethier, Knut: Genretheorie und Genreanalyse, In: Felix, Jürgen: Moderne Film Theorie, Mainz, 2003, S. 62-97

Jacobi, Jolande: Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, mit einem Geleitwort von C.G. Jung, Frankfurt am Main, 1995

Jung, C.G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, Düsseldorf, 1995 (Gesammelte Werke)

Kaufmann, Rolf: Das Gute am Teufel. Eigenen Schattenseiten und Abgründen begegnen, Zürich, Düsseldorf, 1998

Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin, 2001

Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin, 2004

Link, Luther: Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht, München, 1997

MacKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens, Berlin, 2001

Maslowski, Peter: Das theologische Untier. Der sogenannte Teufel und seine Geschichte im Christentum, Berlin 1978

Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim, 2000

Messadiè, Gerald: Teufel, Satan, Luzifer. Universalgeschichte des Bösen, Frechen, 1999

Milton, John: Das verlorene Paradies, Stuttgart, 2008

Monaco, James: Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Hamburg, 2000

Monaco, James: Film verstehen, Hamburg, 2000

Pagels, Elaine H.: Satans Ursprung, Berlin, 1996

Papini, Giovanni: Der Teufel. Anmerkung für eine zukünftige Teufelslehre, Stuttgart, 1955

Pinter, Brigitte: Mephistopheles als Teufel, Diplomarbeit, Wien, 1992

Rabenalt, Peter: Filmdramaturgie, Berlin, 1999

Roskoff, Gustav: Geschichte des Teufels. Eine kulturhistorische Satanologie von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert, Nördlingen, 1987

Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film, Hamburg, 1997

Russell, Jeffrey Burton: Biographie des Teufels. Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt, Böhlau, 2000

Stanford, Peter: Der Teufel. Eine Biographie, Frankfurt am Main, 2000

Schweinitz, Jörg: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses, Berlin, 2006

Schweinitz, Jörg: „Genre“ und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, 1994
[www.montage-](http://www.montage-av.de/pdf/032_1994/03_2_Joerg_Schweinitz_Genre_und_lebendiges_Genrebewusstsein.pdf)

[av.de/pdf/032_1994/03_2_Joerg_Schweinitz_Genre_und_lebendiges_Genrebe-](http://www.montage-av.de/pdf/032_1994/03_2_Joerg_Schweinitz_Genre_und_lebendiges_Genrebewusstsein.pdf)
wusstsein.pdf (05.10.2006)

Steege, Carl-Friedrich von: Satan. Porträt des Leibhaftigen, München, 1998

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, Frankfurt am Main, 2004

Von Franz, Marie-Louise: Archetypische Dimensionen der Seele, 2005

Winter, Rainer: Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft, München, 1992

Internetquellen

CD: Jean Baudrillard, "Die Macht der Verführung", 22. 10. 2008

www.suppose.de/texte/ baudrillard.html

„Filmtheorien“, Reader eines gleichnamigen Seminars in der Arbeitseinheit Medien- und Organisationspsychologie an der Universität des Saarlandes, WS 2004, 10.11. 2008

www.uni-saarland.de/fak5/orga/pdf/Filmtheorien_Reader_druck.pdf

Langenscheidt Fremdwörterbuch Online

www.langenscheidt.de/fremdwb

Lexikon der Filmbegriffe des Bender Verlags (Online-Edition)

www.bender-verlag.de/lexikon/suchergebnis.php

Max Weber: Merkmale der charismatischen Herrschaft, 3.12. 2008

www.textlog.de/7415

Meyers Lexikon Online, Dezember/Jänner 2008/09

Charisma, Verführung, Versuchung

<http://lexikon.meyers.de>

Wikipedia – Die freie Enzyklopädie

Filmdramaturgie, Genre, Determinismus, Archetypen, Mythologie, C.G. Jung, Numen, Schatten (Archetyp), Im Auftrag des Teufels, Teuflich, Juni/Juli 2008
www.wikipedia.de

Zitate – Index „T“, Oktober – Jänner 2008/09

www.all4quotes.com/tagged-quotes/1105

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Aufbau – Entwicklung – Lösung aus Hant, Peter: Das Drehbuch:
Praktische Filmdramaturgie, Waldeck, 1992, S. 75

Abb. 2: Spannungskurve aus ebd., S. 97

Abb. 3: Eckpunkte der Dramaturgie aus ebd., S. 90

Abb. 4: Zeitachse zu „*Im Auftrag des Teufels*“

Abb. 5: Zeitachse zu „*Teuflich*“

ANHANG

Abb. 4: Zeitachse zu *Im Auftrag des Teufels*

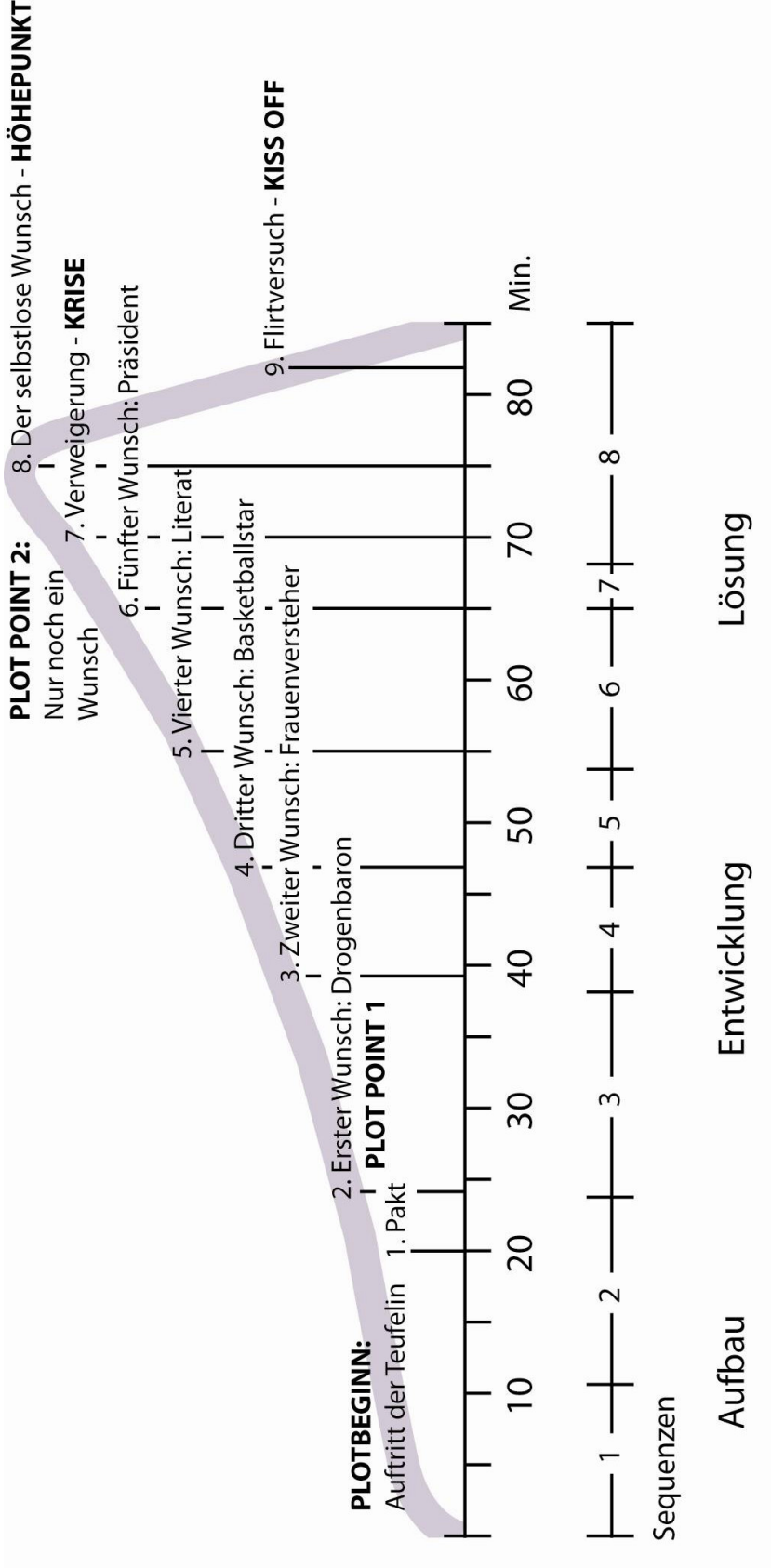
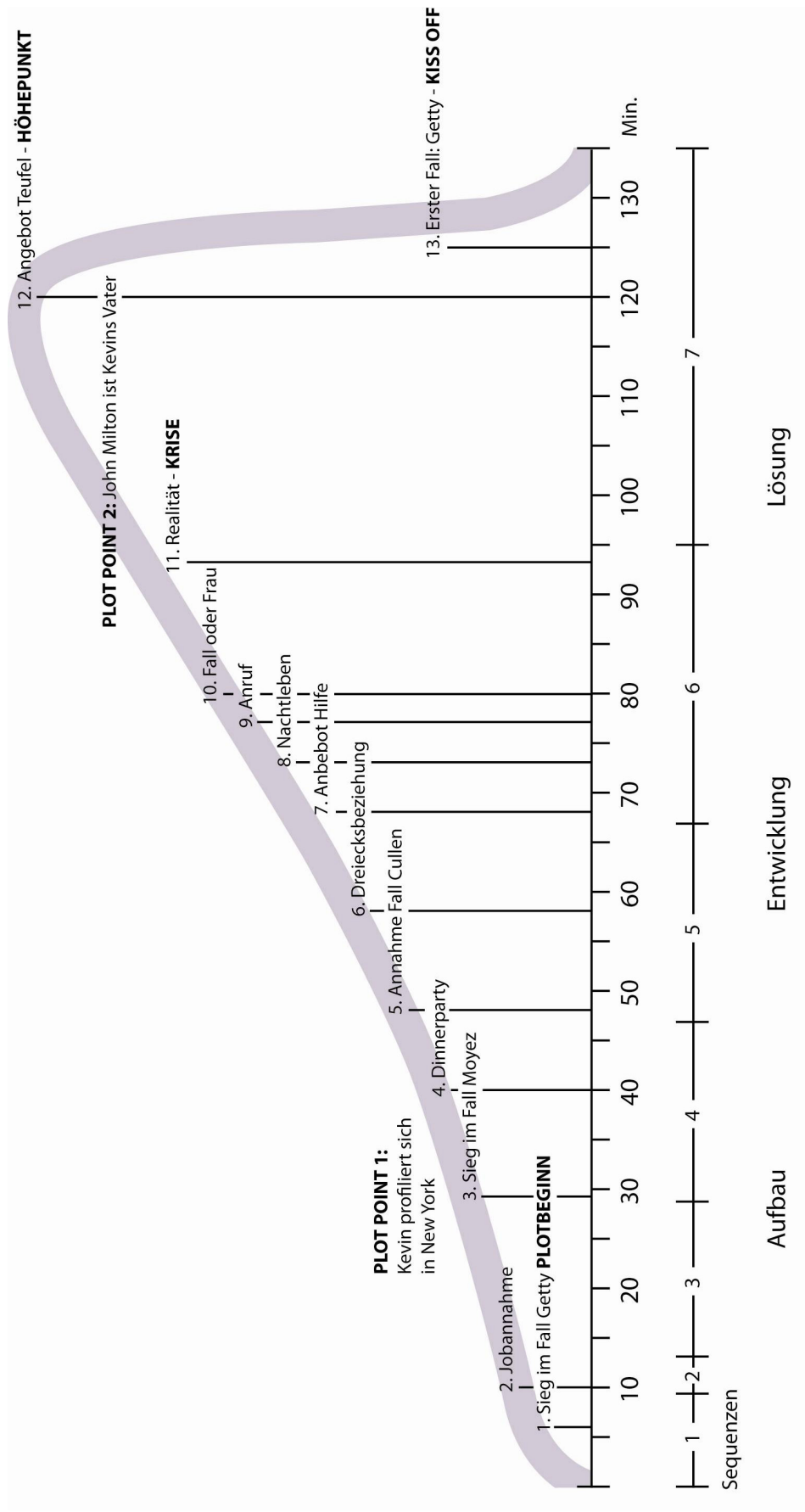


Abb. 5: Zeitachse zu *Teuflich*



Abstract

„Der Teufel als Verführer – zum Guten? Eine filmanalytische Untersuchung der Teufelsfigur und ihrer Beziehung zur verführten Person auf der Suche nach positiven Aspekten anhand ausgewählter Beispiele“

Ziel dieser Untersuchung ist es durch eine hermeneutisch-interpretative Analyse auf Basis kulturhistorischer und filmwissenschaftlicher Theorien mit Hilfe ausgewählter methodischer Verfahren positiven Aspekten der filmischen Teufelsfigur nachzugehen. Der Fokus liegt dabei auf der Analyse der Teufelsfigur in Verführergestalt, deren Beziehung und Interaktion zur erwählten Person und der Annahme einer läuternden, entwicklungsfördernden Funktion.

Der theoretische Teil, der sich konkret mit dem kulturhistorischen Teufel befasst, wurde einem umfassenden Angebot an Auslegungen theologischer, soziologischer, psychologischer und philosophischer Teufelsbeschreibungen entnommen. Dem stereotypen, klischeehaften Bild des Teufels, das sich aus christlich-mittelalterlichen Werten und Vorstellungen konstituiert und als Schreckensfigur manifestiert, wird ein alternatives Weltbild entgegengestellt, in dem der Teufel als Bestandteil der Schöpfung und notwendiges, aktiv vorantreibendes Element integriert wird. Zur Analyse wurden psychologische Interpretationen (als „Schatten“), literarische Referenzen (Goethes und Miltons Darstellungen) und mythologische Implikationen herangezogen.

Weiters fundieren eine genretheoretische Einordnung und filmdramaturgische Begrifflichkeiten bis hin zu mythologischen Betrachtungen den Teufelsfilm im Rahmen einer filmwissenschaftlichen und kultursoziologischen Betrachtung.

Das methodische Vorgehen erfolgt anhand von Inhaltsangabe, Sequenzprotokoll und selbst erstellten Zeitachsen zu den Filmen nach der „Systematischen Filmanalyse“ von Helmut Korte sowie anhand eines „Modelling“ der Hauptfiguren nach Brigitte Haselauer.

Die Untersuchung und Argumentation vollzieht sich in drei Blöcken an forschungsleitenden Fragestellungen: Analyse der beiden Hauptfiguren,

Analyse der Dramaturgie und anschließender Interpretation auf Basis der Läuterungshypothese.

Zusammenfassend zeigen sich ambivalente Tendenzen sowohl in der Teufelsdarstellung wie auch in der Inszenierung der menschlichen Figur. Die Teufelsdarstellung stützt sich auf mittelalterlich-christliche Symbolik (wie beispielsweise den Pakt), differenzierte Tendenzen sind jedoch in Ansätzen lesbar. Seiner erwählten Person haftet ein Mangel an, der durch den Teufel zur Entwicklung gebracht und beseitigt wird. Der Teufel steuert den Entwicklungsprozess, wobei der freie Wille gegeben ist. Letztendlich haben die Interventionen des Teufels Positives in Leben und Charakter des Hauptprotagonisten bewirkt. Seine Rolle im Weltbild schwankt zwischen Rebellion und mephistophelischer Bewusstseinsweiterung. Beide Darstellungen definieren eine Moral, die gegen materielle, kapitalistische oder egoistische Werte gerichtet ist und polemisieren für eine altruistische, integrative Lebensführung.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Christina Stampf

geb. 05.02.1982 in Oberpullendorf, Burgenland

Schul Ausbildung

1988-1992 Volksschule Unterloisdorf

1992-2000 Gymnasium Oberpullendorf

seit 2000 Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft,
Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeit

seit 2000 diverse Jobs im Teilzeitbereich

2000 *Integral* Markt – und Meinungsforschungsinstitut: Call Center Agent,
sowie persönliche Interviews

2000/2001 *Post AG* Südbahnhof: Verteilerzentrum

2002 *Bank Austria* CEE Business & Research: Feriapraktikum

seit 2007 *HVB Direkt*: Customer Care Departement (*Bank Austria*): Call
Center Agent, Inbound